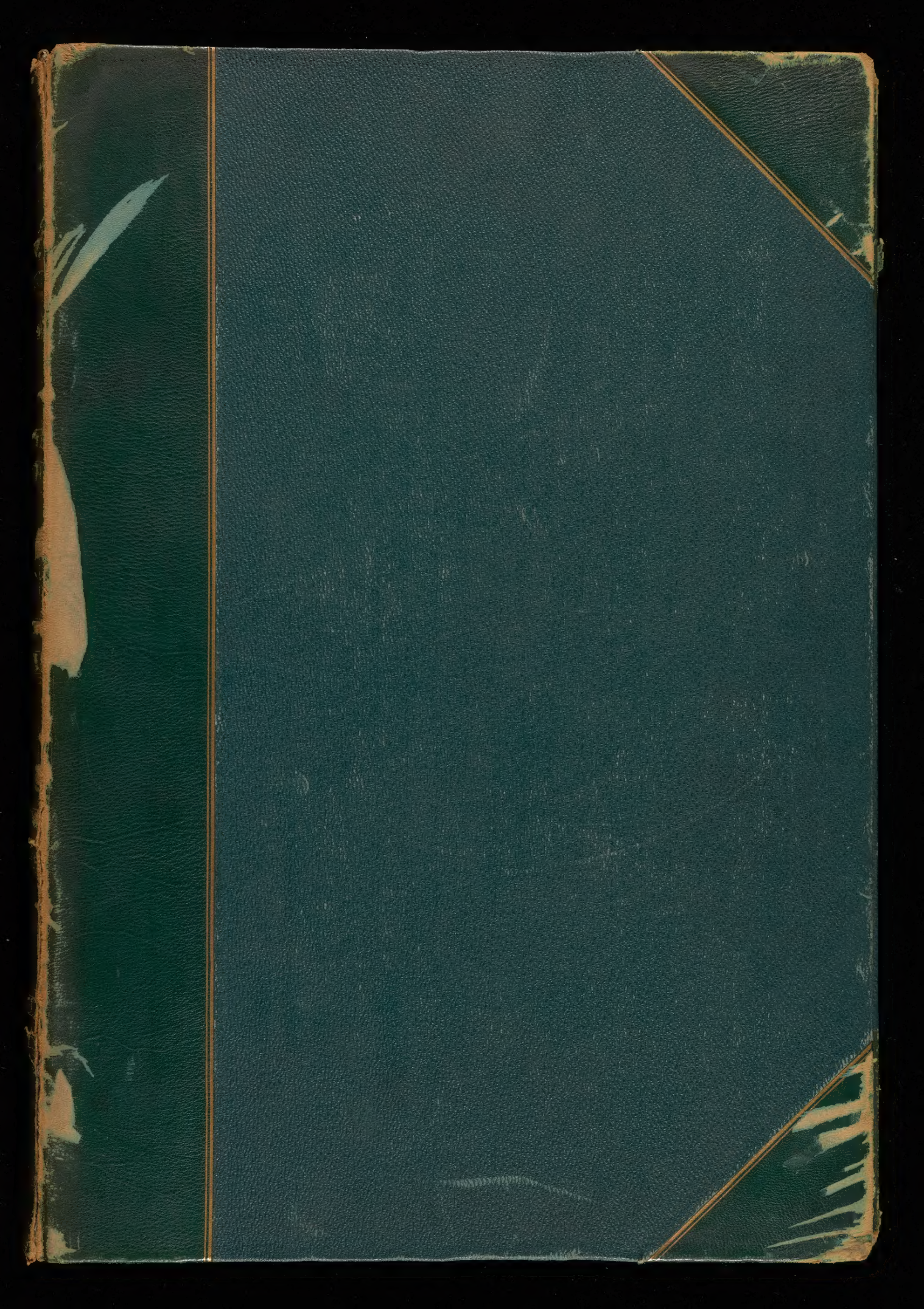
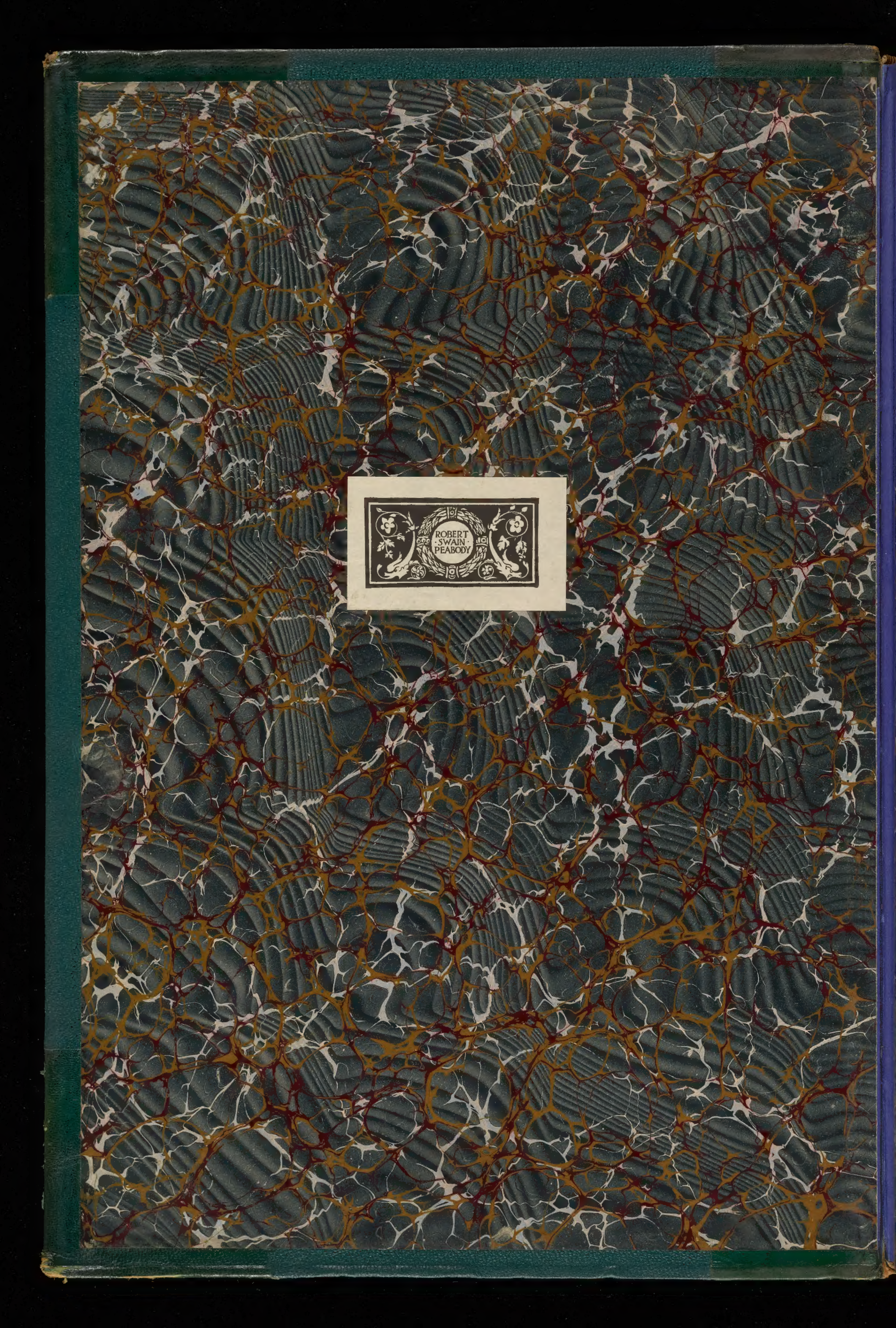
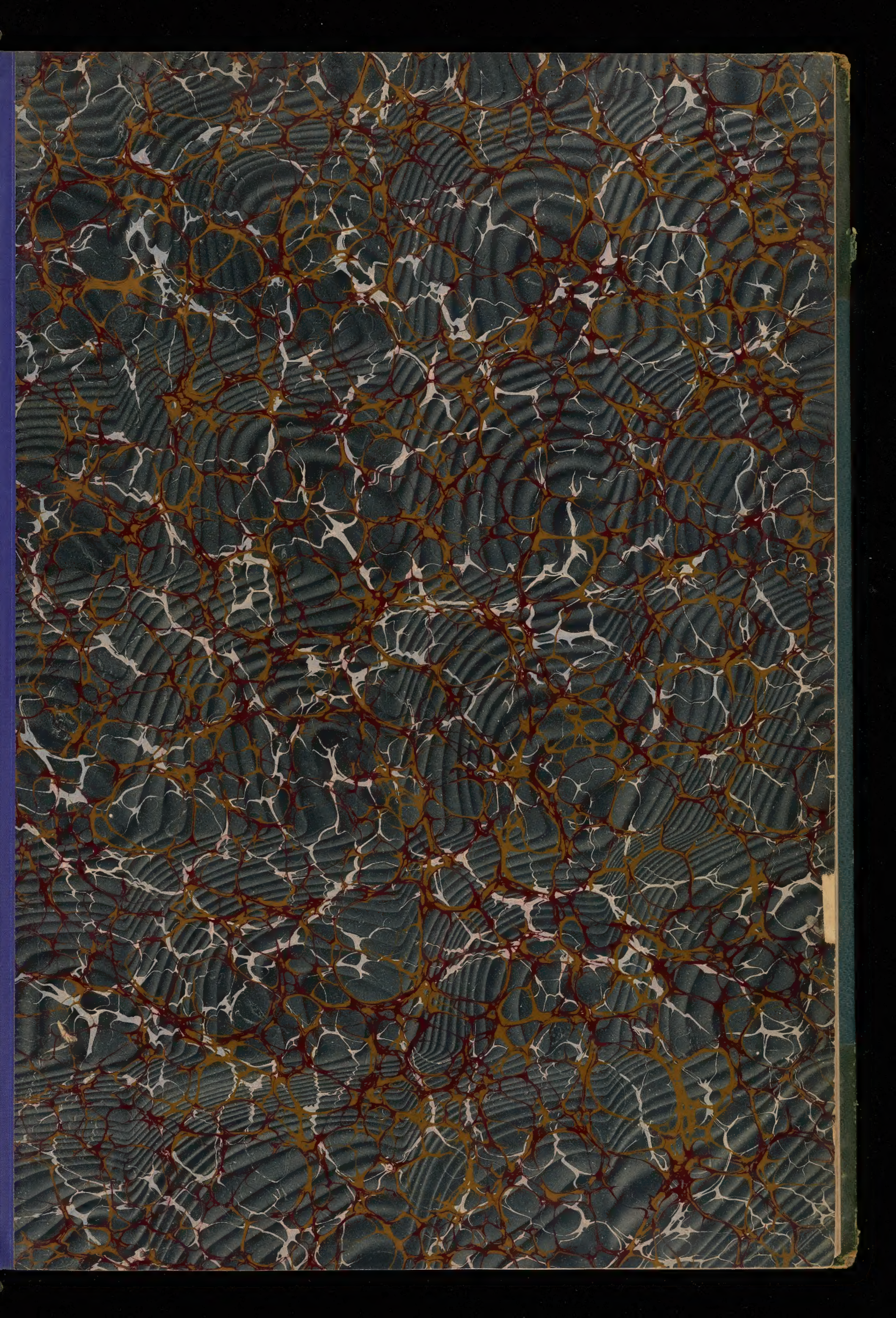



ROBERT
SWAIN
PEABODY



NOTRE-DAME DE PARIS.

MONOGRAPHIE

DE

NOTRE-DAME DE PARIS

ET DE

LA NOUVELLE SACRISTIE

DE

MM. LASSUS ET VIOLLET-LE-DUC

CONTENANT

63 Planches, gravées par MM. Hibon, Ribault, Normand, etc.,

12 PLANCHES PHOTOGRAPHIQUES, DE MM. BISSON FRÈRES,

5 Planches chromolithographiques, de M. LEMERCIER,

PRÉCÉDÉE

D'UNE NOTICE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE

Par M. CELTIBÈRE, Architecte-Archéologue

PARIS

A. MOREL, LIBRAIRE-ÉDITEUR

Rue Sainte-Anne, 18.

TITRES DES PLANCHES.

SACRISTIE MODERNE.

Montmartre. — Imprimerie PILLOY

NOTRE-DAME DE PARIS

NOTICE ARCHÉOLOGIQUE.

ARGUMENT.

Quand aujourd'hui tout le monde, en général, semble s'intéresser à l'archéologie; et quand les architectes sont appelés chaque jour, non-seulement à restaurer nos anciennes cathédrales, mais encore à construire de nouvelles églises dans le style de ces admirables monuments; écrire une notice sur Notre-Dame de Paris, nous a paru une heureuse occasion d'être utile à ceux qui désirent s'initier aux connaissances archéologiques.

Aussi, loin de rechercher, comme on l'a fait uniquement jusqu'ici, combien cette célèbre basilique compte de croisées, de pavés, de tableaux, de colonnes grosses et petites; combien ses tours comptent de degrés, ses cloches de cent kilos en poids, et ses orgues de tuyaux; quelles sont les cérémonies royales ou autres qui s'y sont célébrées, ce que nous aurions pu trouver comme Saint-Victor, Laborde, Chapuy et Gilbert dans le livre qu'un ancien chanoine publia avant 89 sous le nom de l'éditeur Gueffier et auquel nous renvoyons; nous avons préféré, vu le peu d'espace qu'on nous accordait, faire une histoire archéologique et artistique des parties qui composent notre métropole.

Ce sera, si on le veut, une nouveauté, mais du moins aussi un moyen de sortir de l'aridité des programmes ordinairement suivis par tous nos descripteurs.

Cependant là existait aussi un écueil.

Car, par exemple, si d'un côté les prétendus classiques condamnent, sans pitié, toute architecture qui n'a pas ses règles dans Vitruve; d'un autre côté, quelques artistes trop modernes, voués au culte de l'architecture du moyen-âge, se montrent tellement fanatiques de ce genre de monuments, qu'ils vont à nier toute espèce de filiation entre l'art ogival du règne de Saint-Louis et tout ce qui a pu le précéder en architecture; comme si jamais l'homme avait rien pu créer dans la rigueur du mot, et comme si toute œuvre n'avait pas ses antécédents.

Il s'agissait donc, entre ces deux opinions extrêmes et sans blesser nullement ici les uns ni les autres, de les conduire à admettre que, depuis les temps les plus reculés, les productions de l'art s'étant continuellement suivies, comme les phénomènes qui ont présidé à la formation et au perfectionnement des sociétés; d'un côté, tout se tient, s'enchaîne, et s'identifie; de l'autre, tout se sépare, se divise et se diversifie.

C'est-à-dire que tout concourt à un ensemble, mais un ensemble rempli de variétés comme la nature.

C'est ce que nous allons tâcher de prouver dans cette notice, toutefois sans négliger les détails et les renseignements de dates, de dimensions, etc., qui peuvent intéresser notre monument.

HISTORIQUE DE L'ART OGIVAL.

L'an mille s'était écoulé; lorsque le monde chrétien comprit qu'il n'avait plus à redouter une fin aussi prochaine, les actions de grâces qu'il crut devoir rendre au ciel, pour celle qu'il lui avait faite, de conserver toutes choses, excitèrent un tel enthousiasme, une telle dévotion, que la terre, dans quelques lieux, comme à Paris, dans la cité, manqua au besoin que l'on éprouva d'élever des édifices propres à adorer Dieu et à le prier.

Et depuis cette époque, le nombre des temples fut tellement considérable, et l'ardeur des artistes si conforme à la pensée dominante, que presqu'à vue d'œil,

l'art religieux, jusques-là stationnaire dans sa lourdeur, marcha à une perfection qui atteignit son apogée avant deux siècles d'efforts.

Les figures dépouillèrent d'abord leur maigreur barbare;

Les colonnes, de trapues qu'elles étaient, acquirent des formes presque antiques;

Et les grandes lignes des vaisseaux gagnèrent un développement de grandeur et de hauteur qui, vers la fin du XIIe siècle, provoqua une modification si importante dans l'élément traditionnel et caractéristique du style roman, qu'étonnés de la différence des résultats, la plupart des hommes ont méconnu depuis et ont nié la filiation du principe générateur et du principe qui lui succéda;

Quoi de plus naturel, cependant?

Les voûtes s'élevant et augmentant la charge que les travées inférieures des temples avaient à soutenir, les architectes comprirent bientôt que le plein-cintre, soutien des constructions horizontales des anciens, quelle que fut sa force, serait bientôt insuffisant à supporter des édifices dont les tendances verticales se développaient avec une persistance continue.

Et dès lors, soutenus par la foi dans la nouvelle direction qu'ils voulaient donner aux monuments religieux, ils essayèrent d'abord de briser timidement leur cintre à son sommet, et insensiblement prenant plus de hardiesse, ils arrivèrent enfin à l'acuité qui mérita, à cette division de l'ancienne courbe, le nom d'*ogive;* modification qui fut le point de départ d'une ère nouvelle dans l'art chrétien et l'élément de constructions qui, dès ce moment, devinrent plus que jamais conformes aux aspirations de l'âme comme à la mystérieuse majesté du Dieu à qui on les élevait; en même temps que la science architectonique avait su unir, à une solidité à toute épreuve, une audace inconnue jusques-là.

Rien d'étonnant non plus que l'art ogival ait atteint dès sa jeunesse toute son élévation, toute sa puissance, toute sa sublimité dans un siècle où parurent des rois comme Louis IX et des livres comme l'*Imitation de J. C.*

L'enthousiasme religieux joint à celui qu'excitait dans l'âme des architectes cette conquête, fruit de leurs travaux, doit suffire pour en donner la raison.

Dès le XIIIe siècle, l'art ogival ayant atteint toute sa hauteur dans le siècle qui suivit, on ne s'occupa qu'à lui donner toute la richesse, toute l'élégance qu'il paraissait susceptible de recevoir.

Mais en multipliant les ornements, en appelant plus de jour pour rendre ce luxe plus apparent, on fit perdre à l'intérieur de la basilique, ainsi altéré, une partie de sa hardiesse mystique comme de sa grandiose simplicité.

Une fois sa sévérité attaquée, bientôt, d'innovation en innovation, de caprice en caprice, sa noblesse, sa vigueur, son élancement primitifs disparurent pour ne faire place, à la fin du XVe siècle, qu'à un art énervé et impuissant qui, à charge à lui-même, se traîna comme il put jusqu'à l'époque appelée Renaissance, où ému de la découverte des ouvrages des anciens, il se réveilla et manifesta sa virtualité par l'érection de quelques monuments d'un style nouveau où l'on découvre réunis avec un bonheur infini le luxe d'ornementation qu'il avait perdu, la hardiesse du type qu'il avait depuis longtemps abandonnée et l'élément antique qui venait de le séduire.

C'est à cette période de l'art que sont dus comme chefs-d'œuvres du genre, NOTRE-DAME-DE-BROU et SAINT-EUSTACHE de Paris, dans sa partie saine.

Dès-lors, jeté par la réforme et la découverte de l'imprimerie hors des préoccupations d'un salut devenu douteux, l'esprit humain, charmé des œuvres de l'antiquité, se développa indépendant de la religion; et tandis que la piété aux abois, fidèle aux anciennes traditions, n'élevait plus que quelques églises d'un style bâtard et honteux; l'art au service des grands de ce monde, des princes français surtout, étonnait les yeux par ses productions et embellissait notre sol de ces admirables châteaux du Gaillon, d'Ecouen, du Louvre, de Blois, de Chambord, de Chenonceaux, d'Amboise, d'Anet, etc., où l'art ogival, n'existant d'abord plus qu'à l'état de souvenir, finit par disparaître tout à fait du domaine de l'architecture.

FACADE OCCIDENTALE.

COUP-D'ŒIL GÉNÉRAL.

Lorsque l'on étudie les monuments religieux, on s'aperçoit d'abord que chez tous les peuples de l'antiquité, comme chez les modernes, les architectes qui ont été appelés à construire un temple ont eu le soin, sauf empêchements, d'orienter leur édifice de manière à ce que le peuple, en y entrant, eût en face de lui le soleil levant, et assistât dans cette position à la célébration des mystères divins. De sorte que, d'après cet usage, la façade occidentale où est pratiquée l'entrée traditionnelle, étant restée, dans les temples chrétiens, la façade principale, malgré le besoin d'autres ouvertures percées autour de l'édifice, les artistes se sont plu à y développer toutes les richesses de leur talent, différant en cela des Grecs qui, dans le Parthénon, par exemple, ont traité avec la même noblesse les façades opposées de ce monument à jamais célèbre.

Mais, comme dès la première période romane, le Ve siècle, l'emploi de cloches de grande dimension avait nécessité l'érection de tours assez élevées pour que le son se répandit au loin; il était conséquent qu'un jour ou l'autre on joignît ces édifices projetés dans les airs à ces façades, pour en former le couronnement et les rendre plus imposantes. — Que si nous voulons, en outre, nous rendre compte des autres parties décoratives de ces façades, nous verrons qu'elles n'ont pas été non plus inspirées par un vain goût d'ornementation, mais afin de satisfaire à des besoins réels et nécessaires que l'artiste a dissimulés avec plus ou moins de génie, selon qu'il en était plus ou moins doué lui-même.

Ainsi: les ressauts multipliés des chambranles et le trumeau qui en sépare l'écartement, n'ont eu d'autre effet que de fournir de plus puissantes bases à l'arc des portes.

Le nombre des voussures; que de lui prêter plus de forces.

Les galeries ménagées à différentes hauteurs; que de faciliter l'inspection de l'édifice et les réparations inévitables qui pourraient survenir; et si elles sont percées à jour, afin de moins charger les bases.

Les rosaces; que pour éclairer la nef.

Enfin, les pignons prismatiques du centre; que pour revêtir, sceller et cacher la maçonnerie qui supporte les voûtes; comme chez les anciens, on employa au même usage les frontons et les attiques. Et en passant nous devons dire que chez ces derniers comme chez nous, la nudité de certaines parties a amené un genre d'ornements qui, sans être nécessaire, avait pourtant sa raison d'être dans la tradition des âges primitifs; comme les arcatures, les triglyphes, etc., que nous sommes loin de vouloir blâmer; car qui songerait à critiquer l'artiste qui trouve dans son imagination le moyen de décorer son œuvre et de plaire aux hommes en mêlant l'agrément à l'utilité.

La façade occidentale de Notre-Dame, élevée de 204 pieds au dessus du sol, la moitié du Munster de Strasbourg, et large de 120 pieds, est composée, du haut en bas, de cinq parties en retraite l'une de l'autre; (planche 7.) économie qui offre plus de sûreté à l'équilibre et plus de garantie à la base de sustentation.

Ces cinq parties, que la méthode seule nous fait proposer, sont: (voy. pl. 1 et 2.

1° Deux tours carrées de 40 pieds sur chaque face et séparées par un intervalle égal à leur diamètre.

2° Une galerie à jour avec frise et corniches, connue sous le nom de **Galerie des Colonnes**.

3° Un espace du mur de façade percé, au centre, d'une rosace à rayons, de 203 pieds de circonférence; aux deux extrémités de deux fenêtres accouplées, encadrées dans une arcature en saillie, ayant leur intrados surmonté d'une petite rose ocluse; les unes et les autres de ces ouvertures flanquées de contreforts à pignons, les vides supérieurs occupés par des trilobes.

4° Une petite galerie trilobée dite **Galerie de la Vierge**. (v. p. 4)

5° Une galerie de moyenne dimension, dite **Galerie des Rois**, présentant comme décoration, sur le tailloir de ses colonnes de petits édifices connus sous le nom de **Jérusalem céleste**. (v. pl. 4)

6° Enfin, un rez-de-chaussée percé de trois portails, celui du centre atteignant la corniche de cette partie de l'édifice, et celui de gauche, le moins élevé des trois, encadré dans une arcature triangulaire.

Quelque magnifique du reste que paraisse cette façade, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit aussi imposante ni aussi riche qu'elle a été construite, et telle qu'ont pu la voir nos pères, quand elle reposait majestueusement sur treize marches aujourd'hui enfouies sous le sol; quand sa première galerie était habitée par les vingt-huit rois qui s'étaient succédés depuis Childebert jusqu'à Philippe-Auguste; quand la galerie de la Vierge était surmontée d'une figure de la mère de Dieu et de deux anges; enfin quand l'intervalle des tours laissait voir la flèche qui s'élevait du transeps dans les airs. (v. pl. 2.)

Mais cependant, en attendant une restauration complète de cette partie du monument, telle qu'elle est encore, l'on peut dire que parmi les cathédrales qui s'élèvent dans le monde chrétien, s'il en est qui offrent dans leur façade plus de richesse, plus

d'élégance, plus d'élévation; aucune ne présente autant de puissance et de majesté que celle de notre église métropolitaine.

PORTE DE LA VIERGE.

Le portail de la vierge, ainsi nommé de la statue qui orne son trumeau (Pl. 10), quoique le moindre des trois en dimension, est pourtant celui qui offre peut-être le plus d'intérêt, tant à cause de la variété de ses ornements et de ses bas-reliefs qu'à cause des sujets qu'ils représentent.

Les figures, dont seulement nous voulons nous occuper, sont :

Quatre rangs de saints et d'anges à mi-corps occupant les voussures comme dans les portes de cette époque, le rang qui pose sur les jambages représenté en pieds.

Sur le tympan, au sommet :

Couronnement de la Vierge représentée assise à la droite de Jésus et recevant la couronne d'un ange volant.

Dans le registre moyen : son inhumation ; les disciples au nombre de quatorze le déposent dans un cercueil décoré d'ornements byzantins.

Registre inférieur : les six prophètes qui l'ont annoncé au monde, assis et déroulant sur leurs genoux une banderole.

Sur les chambranles où sont scellés les gonds des vantaux (pl. 10.) les figures du Zodiaque et les travaux qui y correspondent (pl. 11.) ainsi distribuées.

A gauche sur la face externe le **Verseau,** les **Poissons,** le **Bélier,** le **Taureau,** les **Gémeaux** et le **Lion** au lieu du **Cancer ;** auxquels correspondent sur la face latérale :

Une offrande à Janus. Un individu assis devant un foyer et chauffant ses pieds et ses chaussures. Un jardinier taillant un arbre. Un campagnard cueillant des herbes. Un individu tenant une branche en feuilles et un oiseau, symboles naturels du mois de mai. Enfin un campagnard chargé d'une botte de foin.

A droite du portail et dans des conditions analogues, en suivant un ordre inverse :

Le **Cancer** et un faucheur. A la place de la Vierge dont la statue orne déjà le trumeau, un **Tailleur de pierre,** l'auteur sans doute de ce zodiaque, et un moissonneur. Une femme portant la **Balance** et un vendangeur foulant le raisin. Le **Scorpion** et un Semeur. Le **Sagittaire** et un berger. Enfin le **Capricorne** et un fermier qui abat un porc.

Sur les portes latérales des trumeaux se développent à leur tour, ce que l'on est accoutumé d'appeler les âges et les températures (pl. 11.) que nous ne détaillerons pas, mais au sujet desquels nous ferons remarquer que, toutes ces figures sculptées les unes au-dessus des autres, jusqu'au linteau, vont insensiblement en augmentant de proportions, et de manière à ce que la plus élevée se trouve d'un type double de la plus basse ; intention de perspective, qui, dans des tableaux si rapprochés des spectateurs, est plutôt désagréable qu'utile. Mais, ne demandons pas à cette époque un goût qu'elle ne pouvait avoir.

Enfin, terminons la description de cette porte en signalant le chevron qui l'enveloppe tout entière ; (pl. 1re.) Le dais qui domine la figure du trumeau ; (pl. 10.) Ceux qui supportent les voussures et décorent les jambages ou pieds droits, aujourd'hui veufs de leurs statues ; et enfin les vantaux célèbres par les arabesques de fer, dont les a ornés un artiste de l'époque, que l'on nomme Biscornet, vantaux qui, sans moulures et sans reliefs prétentieux, formant deux champs à peu près unis, laissent toute leur importance à la statue de la Vierge, à celles qui décoraient les jambages et jusqu'aux bas-reliefs des chambranles.

PORTE SAINT-MARCEL.

Cette porte, faussement appelée porte Sainte-Anne, et à laquelle nous rétablissons le nom de Saint-Marcel, de la statue de ce saint évêque qui orne son trumeau, offre outre ce qu'elle contient de commun aux autres entrées, comme voussures couvertes de figures, et jambages à dais et à grandes statues, offre, disons-nous, dans le registre supérieur de son tympan, un tableau que, sous le point de vue de l'art, nous ne saurions passer sous silence.

Dans un arc hémisphérique à peine brisé à son sommet pour le conformer à l'art ogival, l'artiste, sans doute accoutumé à travailler dans des provinces fidèles à l'architecture romane, a représenté, sous un dais à plein-cintre et à dôme, une figure de la Vierge assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus assis, un livre à la main ; l'un et l'autre, vus de face et dans ce goût byzantin que Cimabué modifia plus tard et dont le Giotto affranchit enfin la peinture pour imiter le modèle vivant.

Je ne sais si jusqu'ici ce bas-relief a été signalé, mais toutefois ceux de nos lecteurs qui le connaissent, nous pardonneront sans peine, je pense, de leur avoir rappelé ce travail, dernier souvenir de l'art oriental que les architectes gravèrent dans leurs constructions du nord de la France où l'art ogival prévalut seul à partir de cette époque.

Maintenant voici l'explication des figures qui décorent le trumeau (V. pl. 17 et 18).

D'après une légende, du temps où Saint-Marcel vivait, un énorme dragon, givre ou serpent, fut suscité sur la rive gauche de la Seine où il répandait tout au moins l'épouvante, sinon la mort, après avoir fait élection de domicile dans un cimetière, au fond de la tombe d'une femme depuis peu inhumée, mais qu'il respecta.

Comme on le prévoit, Saint-Marcel se rendit un jour à la rencontre du monstre au moment où il allait sortir de son horrible retraite, et lui posant le pied sur la tête le fit passer de vie à trépas.

Ainsi l'on voit sur le trumeau le saint évêque, dont notre artiste a fort mal rendu la mitre primitive, le pied sur la tête d'un dragon ailé dont la queue se déroule jusque dans la fosse où depuis reposa la morte en question.

N'y aurait-il point dans cette légende quelque trait aux débordements de la Seine ? On sait que depuis l'histoire de Pithon, les anciens représentaient ces accidents par des dragons allégoriques, et l'offrande à Janus tracée sur les chambranles de la porte de la Vierge, nous prouvant qu'au XIIIe siècle et malgré la ferveur chrétienne, tout souvenir payen n'était point encore effacé de la mémoire des hommes ; il est probable qu'aux temps primitifs de Saint-Marcel on a pu faire une légende chrétienne avec les figures du paganisme. Ainsi tout s'enchaine ici bas.

PORTE CENTRALE.

Ce portail, aux pieds droits duquel on a restitué les grandes figures des Apôtres, et dont on restaure en ce moment le tympan et le trumeau, enlevés lors du mariage de Louis XV pour de prétendues convenances d'un cérémonial malentendu, offrait au-dessus de son linteau, la terrible scène de la fin du monde, que nous allons décrire afin que l'on puisse juger, lorsque l'échafaudage sera enlevé, si les restaurateurs modernes ont suivi les anciennes compositions ou s'ils nous ont donné de leur invention.

Dans le registre inférieur, la résurrection des morts.

Deux anges, un à chaque extrémité, sonnant de la trompette. Les morts ressuscitaient. On voyait se dresser hors de terre des guerriers tout armés, des rois, des évêques, des moines, des femmes, etc.

Dans la partie moyenne, le pèsement des âmes. Au centre, Lucifer, sous la forme d'un animal velu et bizarre, attendant debout l'épreuve faite par un ange, non sans appuyer sa griffe sur le bassin, tandis qu'un petit démon, passé sous la balance, voulait faire tomber le poids fatal ; l'ange retenait le fléau.

A droite de l'ange, élus, dont un effrayé du voisinage des esprits malins.

A gauche, les réprouvés pleurant et enchaînés tous ensemble, étaient entraînés par deux démons triomphants, l'un les tirant, l'autre les poussant.

Enfin, dans le sommet de l'ogive, le Christ sur un trône, les pieds sur une hémisphère historiée d'un groupe d'édifices ; ayant à sa droite un ange armé de la lance et la Vierge à genoux ; à sa gauche, un second ange avec la croix, et Saint-Jean dans la position de sa Mère.

On voyait aussi, à droite et à gauche de ce portail, les vierges sages et les vierges folles, allégorie tirée de l'Evangile selon Saint-Mathieu.

FAÇADE SEPTENTRIONALE.

CONTREFORTS.

D'après l'orientation hiératique, la façade que l'on a à gauche en entrant dans une église, étant située au nord, on a appelé septentrional le portail qui s'y trouve élevé.

Or, si l'on remarque une différence immense entre les façades antérieures des temples païens et des églises ogivales, la différence n'existe pas moins dans leurs façades latérales, et elle y devient encor plus essentielle, à cause des divers rangs d'ouvertures qui sont pratiquées dans ces dernières et surtout de ces audacieux corps d'architecture qui s'y développent sous le nom de contre-forts.

Je sais que l'on a dit, de ces dernières parties, en les considérant d'un point de vue trop étroit, qu'elles nuisent à l'effet général des grandes lignes, et embarrassent le coup-d'œil. Mais, à cause même de cela, les églises chrétiennes, recevant une physionomie particulière et originale qui forme un genre à part dans le monde des mo-

numents, j'oublie volontiers les données plus simples, plus homogènes de l'antique, et marquant le bien où je le trouve, je ne puis me refuser, en contemplant notre métropole, par exemple, de jouir de l'effet harmonique et complet que ses parties me présentent, et qui, dans le vaste domaine des créations de l'art, sert à constituer cette variété que l'homme, image de Dieu, imite dans l'œuvre de son créateur.

Mais là ne doit pas se borner notre approbation, elle nous serait commune avec tout le monde. Notre tâche est de rechercher si ces corps architectoniques ont été inventés par l'utilité, par la nécessité ; si, en un mot, leur raison d'être s'accorde avec la logique, et s'ils auraient pu ne pas exister.

Dans les grands temples anciens, la toiture, proprement dite, n'appartenant qu'au **pronaos**, à la **cella** et à l'**ophistodôme** ou trésor, les murs latéraux, aidés des péristyles intérieurs et extérieurs, et vu leur peu d'élévation, n'eurent jamais rien à craindre du poids qu'ils supportaient. Mais dans les temples plus modestes et alors entièrement couverts, les architectes n'oublièrent jamais de soutenir leurs parois soit par des colonnes, soit par des pilastres.

De là l'origine de nos contre-forts qui, à l'état de pilastres, comme chez les anciens, s'appuyant d'abord contre les murs des petites églises romanes, prirent toujours plus de corps à mesure que les voûtes s'élevaient et que les nefs s'élargissaient, jusqu'à ce qu'enfin s'adjoignant l'arc-boutant, ils eussent affecté la forme que nous leur voyons, quand la grande nef s'élevant outre mesure au-dessus des collatéraux demanda à être soutenue contre la charge et la poussée du grand comble.

Cependant les contre-forts ayant pris tant d'importance à leur base et jusqu'à la hauteur des nefs collatérales, qu'ils étaient devenus de véritables murs, on comprend que les églises aient dû offrir alors un fâcheux effet de perspective à l'extérieur.

Mais comme ce qui faisait défaut à cette époque de foi, ce n'était pas, certes, l'esprit d'invention, quand il s'agissait, surtout, du service de Dieu, le remède se fit peu attendre; et bientôt par la simple addition d'un mur de clôture, à hauteur de main d'homme, entre chaque contre-fort, par l'établissement d'une immense baie et d'une voûte couvrant tout l'espace compris jusqu'au mur de l'église (ce qui constitue un troisième étage de toitures), non-seulement on régularisa le monument, mais on gagna de nouveaux édifices qui devinrent les chapelles actuelles, quand on les eut fait communiquer avec l'intérieur du temple. Dès lors, le plan de l'ancienne basilique latine se trouva tellement modifié, qu'à n'en juger que par les résultats seuls, on serait presque en droit de nier sa parenté avec les cathédrales du XIVe siècle.

PORTAIL DE PHILIPPE-LE-BEL.

(*V. pl.* 7-20)

Avant la bataille de Mons, Philippe-le-Bel ayant dans une vision reçu de la propre bouche de la Vierge l'assurance de la victoire qu'il remporta, après avoir fait don à Notre-Dame d'une statue équestre où il était représenté tel qu'il parut dans le combat, il fit trente ans après, en 1313, édifier ce portail qu'il dédia à la Mère de Dieu.

Ce portail, percé d'une seule porte à trumeau, d'une rosace égale en dimension à celle de la façade, surmonté d'un pignon décoré de roses occluses et flanqué de deux pyramides, et de plus décoré de trois galeries ménagées à différentes hauteurs et dont la plus centrale, percée à jour, sert à éclairer le transeps, présente au premier coup-d'œil, comme ensemble, un aspect tout à fait différent de celui qu'offre le portail principal.

Et l'on peut dire que si ce dernier est surtout remarquable par sa majestueuse sévérité, celui-ci ne l'est pas moins par le caractère d'élégance qui le distingue.

Ses jambages, ses niches, ses dais, ses pinacles, ses moulures pyramidales et les corbeaux qui en supportent, ou plutôt qui en terminent les bases, et parmi lesquels on distingue les quatre animaux symboliques, méritent d'être étudiés.

Quant à la statuaire, elle est loin de le céder en rien à celle des autres portails, et les figures qui s'y distinguent sont ainsi distribuées :

Dans les voussures :

Les Vertus théologales, les Mages, Esther et David.

Dans le tympan, au bas :

La Naissance de J. C., l'Adoration des Mages; la Présentation, le Massacre des Innocents, la Fuite en Egypte.

Dans le registre moyen :

L'histoire d'un homme qui s'est donné au démon.

Au sommet :

Un saint Prélat, saint Marcel, montrant le livre de vérité à de pauvres créatures qui en paraissent ravies. Tableau que les artistes qui étudient les monuments religieux devraient venir consulter, s'ils sont jaloux de connaître tout ce que leurs devanciers des épopées de foi ont su mettre d'onction et de douceur dans la physionomie de leurs figures, comme dans leur pose.

Toutes figures jadis peintes et dorées selon la pratique du moyen-âge et de l'antiquité.

Enfin sur le trumeau, la figure de la Vierge, son fils mutilé sur le bras gauche et posant sur un socle où se montre un dragon, selon sans doute cette parole : *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem,* et cette promesse de Dieu à Adam : *La femme écrasera la tête du serpent.*

A ceux qui remarqueraient combien cette figure de Marie est plus en harmonie comme style et comme grandeur avec son portail que celle de la porte de la Vierge, nous dirons que la figure du nord est la statue originale et primitive commandée par l'architecte royal et exécutée sous ses yeux ; tandis que l'autre, sauvée des débris de la modeste église de Saint-Aignan, n'est là dans sa petitesse et dans sa facture étrangère que comme substitution à la figure qui décorait ce trumeau du XIIIe siècle dont le socle a dû être relevé afin que la tête de la nouvelle figure ne se trouvât pas trop éloignée du dais qui la surmonte.

PORTE ROUGE.

(*V. pl.* 21).

La porte rouge, ainsi nommée de la couleur qui a toujours relevé ses vanteaux, ouverte en face de l'ancien cloître Notre-Dame et nécessitée par le besoin qu'avait le chapitre métropolitain de pénétrer facilement dans le chœur, si l'on en juge par les figures sculptées dans son tympan, aurait été construite des largesses de Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne, qui s'y est fait représenter à genoux avec Marguerite de Bavière son épouse, l'un à droite, l'autre à gauche d'un couronnement de la Vierge.

Rien de plus beau de proportions que cette ouverture, et quoique les détails certes n'y fassent pas défaut, on s'aperçoit facilement qu'ils sont groupés et ménagés de manière à faire valoir l'ensemble sans y nuire, chose fort rare dans l'architecture ogivale surtout.

SOUBASSEMENTS ET ROSACES.

(*V. pl.* 19, 20).

A la suite de la porte rouge on trouve, sur le nu des soubassements et à un mètre du sol, sept bas-reliefs représentant :

1° La sainte Vierge mourant au milieu des Apôtres.

2° Ses funérailles. Tableau peu conforme à la liturgie.

3° Son Assomption. La figure, d'une rare élégance, est entourée d'une guirlande de fleurs en forme de l'ellipse qui environne ordinairement la figure de J.-C., et que les archéologues désignent sous le nom de **Vesica piscis.**

4° J.-C., environné d'anges, attendant sa Mère.

5° J.-C. et sa Mère trônant au ciel.

Une Annonciation en demi-relief encombre ce tableau, faute de goût commune aux artistes de ce temps-là.

6° **Virgo dolorosa,** la Vierge aux pieds de Jésus souffrant.

7° Enfin un tableau composé de trois parties que l'on explique ainsi :

1re. Une bonne femme se donne au Démon par contrat et par l'intermédiaire d'un magicien.

2° Un bénédictin prie la Mère de Dieu pour cette malheureuse.

3° Le Démon tremblant rend le contrat à la Vierge.

Avant d'abandonner ce portail nord, mais toutefois sans vouloir anticiper sur la description de l'intérieur, nous pénétrerons dans l'église pour remarquer la rose occluse qui orne l'imposte de cette ouverture, dont les rayons allongés outre-mesure et irréguliers dans le style rayonnant du XIVe siècle sont, à nos yeux, l'indice de la forme qui caractérisa plus tard le XVe.

De là, élevant nos yeux jusqu'à la grande rosace, où le simple rayonnement du XIVe siècle se trouve déjà modifié, nous expliquerons les deux principales scènes que nos artistes ont prise aux sujets des vitraux.

La première représente l'Antechrist entouré de satellites, qui, après avoir fait saisir Énoch et Élie revenus sur la terre pour subir la mort, ordonne à un homme armé d'un sabre de les décapiter.

Ce tableau est encadré, en partie, par une inscription en capitales gothiques divisées en deux et portant :

Antecrit qi fait tuer.
Helias i Enoc.

Dans le second, on voit l'Antechrist renversé par Dieu, le Fils, qui le poursuit; Et cette inscription en mêmes lettres que la précédente :

Ce est de qui tue antecrist. (*V. pl.* 28 *à* 32.)

FAÇADE MÉRIDIONALE.

PORTAIL SAINT-ÉTIENNE.

(*V. pl.* 33).

Après nous être étendu sur le portail nord, il serait surabondant de nous arrêter sur l'économie de celui-ci, si nous n'avions à instruire le lecteur que le nom de saint Étienne, sous lequel on le désigne, indique que là devait exister l'église primitive consacrée à ce saint et que l'on dut mettre à bas pour régulariser et agrandir le plan de notre cathédrale.

Les figures qui le décorent sont :

Sur le trumeau, une statue de saint Étienne, aujourd'hui enlevée;

Dans le tympan, les deux registres inférieurs consacrés à la vie du même saint;

Le sommet, contenant J.-C. tenant le globe et adoré par deux anges;

Sur les soubassements les plus extérieurs, à droite et à gauche, huit bas-reliefs, dont cinq relatifs à l'histoire du premier des martyrs;

Et immédiatement au-dessous, se déroulant comme une frise une inscription portant la date du commencement des travaux de ce portail; inscription que nous donnerons à la fin de cette notice, quand viendra le moment de juger l'âge de notre cathédrale.

Quelque envie que nous ayons de passer outre, nous remarquons que l'identité qui existe dans les masses de ces deux portails correspondants du nord et du sud, est ici une des causes qui concourent à former cet aspect noble et sévère de notre église métropolitaine, caractère qui, plus en rapport avec la pondération des forces naturelles, et les exigences d'une raison éclairée, si respectées des anciens, doit faire regarder notre basilique comme un monument plus près de la perfection que tant de ceux que l'on ne célèbre qu'à cause du goût hétéroclite et bizarre qui a présidé à la distribution de leurs parties, de quelque richesse décorative qu'on ait voulu parer ces défauts.

FAÇADE ORIENTALE.

ABSIDE.

(*V. pl.* 37, 38.)

Il s'en faut que toutes les églises chrétiennes de la même époque présentent à leur abside un aspect identique ; car, selon que l'architecte a été plus ou moins fidèle aux anciennes traditions byzantines ou plus entraîné par les nouvelles données ogivales, cette partie affecte des formes diverses.

En effet, dans les anciennes églises, les trois nefs s'arrêtaient à l'intérieur à un transeps sans importance et sans saillie au dehors ; au-delà, le chœur et deux chapelles latérales se terminant en hémicycle formaient le mur du temple au levant et présentaient trois saillies dont la plus importante, celle du centre, était le chevet de l'église.

Tandis que dans les grandes églises ogivales du nord, les deux nefs latérales se continuant au-delà du transeps et autour du chœur, l'abside n'a plus été le sanctuaire mais la partie la plus centrale et la plus orientale de la galerie qui tourne autour du chœur, partie que l'on a par tradition fait saillir à l'extérieur en y établissant une chapelle ordinairement consacrée à la Vierge, mais aussi où la forme circulaire des anciens a fait place à la forme polygonale.

Il suit de là que l'**abside** ne devant être selon nous que le lieu, *ubi* AB*bas* SIDE*t*, et ce lieu ne pouvant être que le sommet du chœur, ancienne place du juge dans la basilique latine ; dans les églises à **déambulatoire**, c'est-à-dire où le chœur est entouré de bas-côtés comme à Notre-Dame, l'abside n'existe réellement pas, et leur chevet n'en prend le nom que par abus.

Si l'on voulait comparer entre eux ces deux genres d'absides, en discuter les qualités respectives, il faudrait surtout prendre pour termes de comparaison notre église métropolitaine et Notre-Dame de Dijon qui est son diminutif, mais avec plus de simplicité et d'élégance, et que le célèbre Soufflot ne craignait pas d'admirer et de citer malgré son aversion pour ce qu'il appelait le gothique.

Mais là on se convaincrait aussi, je pense, que l'importante modification du **déambulatoire,** apportée à l'économie des temples chrétiens, a le double avantage d'écarter le sanctuaire du contact immédiat avec l'extérieur et de permettre aux officiers de l'église d'agir avec plus de liberté pour le service de l'autel, en même temps qu'il est depuis beaucoup plus facile aux processions intérieures de se développer avec plus de pompe et beaucoup moins d'embarras.

Quoi qu'il en soit, c'est surtout à cette partie de l'église que l'architecte inconnu, auteur du plan, a pu faire exécuter lui-même, que l'on reconnaît une œuvre de maître, et c'est à ce luxe de contreforts, de pinacles et d'arcs-boutants de diverses dimensions, comme à ces trois rangs de balustrades et de terrasses, que la cathédrale de Paris emprunte cette fameuse et grandiose physionomie qui la distingue de toutes les autres fabriques, soit entre les vues de la capitale, soit entre les vues du monde entier.

INTÉRIEUR.

A moins d'être possédé de la prévention la plus aveugle et la plus insensée : il est impossible, lorsqu'on pénètre dans une église importante du XIIIe siècle, de ne pas être saisi de l'enthousiasme qui a dû transporter les architectes de cette époque et dont toutes les pierres qu'ils ont mues, façonnées et établies jusqu'à des hauteurs effrayantes, portent encore l'empreinte.

Quelle élévation, quelle audace, quelle immensité, quel mystère, quelle aspiration vers le ciel !

C'est ici qu'il faut avouer, ou jamais, que la basilique ogivale, à cause de son caractère mystérieux et élevé, expression des sentiments chrétiens, a droit de se placer comme art original à côté des temples de l'Égypte et de la Grèce, et avant tout ce que les modernes ont pu exécuter depuis, en remaniant des éléments caducs qui, malgré leur rapport avec les tendances de moins en moins religieuses des peuples, n'ont abouti qu'à des monuments morts et froids comme le marbre qui les orne et où l'art seul, malgré ses recherches, sa précision, sa pureté même, ne remplacera jamais cette âme, ce foyer brûlant et créateur qui remplit les églises du XIIIe siècle et éclate jusques dans leurs détours les plus sombres.

Ces sentiments, une fois exprimés, voyons quelles sont les parties qui composent l'intérieur de notre cathédrale et discutons-en méthodiquement l'économie.

L'intérieur de Notre-Dame présente, à l'œil de l'archéologue, en partant de l'entrée principale :

1° Deux NARTHEX latéraux séparés par un vestibule libre.

2° Cinq NEFS, dont une nef centrale et deux doubles nefs latérales.

3° Un TRANSEPTS, percé à son extrémité septentrionale du portail de PHILIPPE LE BEL, à son extrémité méridionale du portail SAINT-ÉTIENNE.

4° Un SANCTUAIRE ou chœur.

5° Un DÉAMBULATOIRE double, ou **bas-côtés** du chœur, tournant autour du sanctuaire et terminé à son extrémité orientale par une chapelle polygonale dédiée à la Vierge et remplaçant l'abside.

NARTHEX

Dans les anciennes basiliques, on appelait NARTHEX ou PRONAOS, les vestibules intérieurs auxquels donnent immédiatement accès les portes occidentales, et qui se trouvent en avant des nefs.

Les NARTHEX ne sont souvent, comme ici, que le rez-de-chaussée des tours qui s'élèvent sur la façade principale.

Il ne faut pas les confondre avec l'**atrium** ou **area**, sorte de grand vestibule extérieur entouré de portiques qu'on élevait à l'entrée des basiliques, à l'usage des catéchumènes, à qui la vue des mystères était encore défendue, **atrium** dont le plus célèbre et le plus beau modèle se voit à NOTRE-DAME de Dijon.

Mais surtout il ne faut pas les confondre avec ces petits portiques ou porches que l'on voit fréquemment au-devant du portail principal, comme à l'ancienne cathédrale de BEAUNE et à celle de MONTPELLIER, pour le garantir de la pluie et des ardeurs du soleil.

Dans notre église, les narthex comme le vestibule central qui les sépare, sont libres, car ils ne sont là que comme tradition ; mais dans des églises plus primitives, comme l'abbaye d'AINAY à Lyon, ils sont complètement fermés et séparés des nefs, à l'exemple des **pronaos** et des **atrium** antiques. Du reste, en acceptant comme vestibule ouvert la partie antérieure de la nef centrale, nous en désignerons les limites à l'angle de ces deux puissants piliers qui font saillie dans l'édifice et qui, en se réunissant vers la voûte, forment, vus des transepts, l'arceau le plus hardi et le plus majestueux que l'homme ait jamais osé peut-être concevoir et exécuter.

COLLATERAUX.

On nomme **collatéraux** ou **bas-côtés** les nefs latérales qui, partant des **narthex**, s'étendent parallèlement à la grande nef, limitées à leur côté extérieur par les chapelles introduites dans les églises au XIVe siècle. Ordinairement simples, ils sont quelquefois doubles, comme dans notre cathédrale, ou leur division centrale est formée par un rang de futs et de piliers ronds à colonnettes alternativement disposés.

Leur origine est latine puisqu'ils faisaient partie des basiliques ou tribunaux dont les premiers chrétiens s'emparèrent pour célébrer leurs mystères, en attendant qu'on leur eut construit des temples appropriés à leur usage, d'après les ordres de Constantin. Et quant à leur destination, elle fut, pendant longtemps, de séparer les sexes, les hommes occupant le collatéral nord, et les femmes celui du sud, ou autrement.

GRANDE NEF.

(*V. pl.* 56, 57).

La grande nef ou nef centrale est celle qui, au-delà des transepts, semble se continuer avec le chœur, et qui, ayant les collatéraux à droite et à gauche, est couverte par le grand comble, partie supérieure et extérieure des édifices religieux du règne ogival, qui domine, dans toutes les villes, les habitations des simples citoyens, comme celles des rois.

Les piliers qui la forment et la limitent des deux côtés, recevant le poids de la voûte par des tores descendants, qui s'appuient sur le tailloir de leurs chapitaux, forment, réunis par les arcades ogivales, ce rang d'ouvertures, appelées travées, qui sont en communication immédiate avec les **bas-côtés**.

Affectant d'abord, comme ici, la forme de colonnes, souvenir byzantin, les piliers, quand le style ogival eut pris tout son essor, reçurent une forme carrée ou parallélogrammatique dont on dissimula avec beaucoup d'art la rigidité au moyen de colonnes engagées ou dégagées, de dimension égale ou diverse qui, par leur arrangement, présentent dans les églises du XIIIe siècle ces puissants contrastes d'ombre et de lumière qui rendent l'intérieur de ces édifices si imposant, en même temps que celles des colonnes groupées qui sont placées sur la partie antérieure du pilier, s'unissant avec les tores qui descendent des voûtes, paraissent s'élancer jusqu'au faîte à travers les chapitaux, et cela sans que l'œil soit blessé de cette longueur hardie et en désaccord avec les règles de l'antique. C'est qu'ici, dans nos cathédrales, on sent instinctivement que c'est une architectonique à part, qui emploie ses moyens au service de la pensée chrétienne, qui va droit au ciel : *Deus noster in cœlo;* comme les Grecs employaient les leurs selon leur instinct horizontal et terrestre.

TRIFORIUM

Le **triforium** est l'étage intermédiaire entre les travées inférieures et les baies supérieures qui prennent le jour immédiatement au-dessous de la voûte.

Cet étage a été nommé ainsi de ce que chacune de ses ouvertures, percée sur la nef, se trouve symboliquement partagée en trois parties par des colonnettes qui en forment la subdivision.

Cette galerie obscure comme à SAINT JEAN de Lyon, ou transparente comme à SAINT-PIERRE de Troyes, est une espèce de couloir ménagé le long du mur sur la largeur des piliers, et qui sert à circuler à l'intérieur de l'édifice dans sa partie moyenne, quand le vide qu'elle laisse, affaiblit d'autant la charge des piliers inférieurs.

Quelquefois cette galerie s'étend au-dessus des collatéraux et en a toute la profondeur. Comme ici et à SAINT-REMI de Rheims, dans ce dernier cas, elle prend le nom de tribune et n'est qu'un développement plus considérable du **triforium** qui en est le type et qui commença à paraître dans les édifices romans du XIe siècle.

CLERESTORY.

Ce mot, que nous devons comme tant d'autres aux archéologues anglais et que l'on peut traduire par claire-voie, sert à désigner le deuxième étage de la nef, où sont percées les baies qui éclairent l'église.

Cette disposition, commune aux édifices romans du XIe et du XIIe siècles et à toutes les églises postérieures à ces temps, présente au XIIIe siècle un élancement et une étroitesse qui, avec l'aide des verrières de couleur, concourent à donner à nos temples ce jour mystérieux qui est leur plus beau caractère.

Plus tard, l'élargissement de ces baies et l'emploi des vitraux incolores en y appelant, comme à SAINT-PIERRE de Rome, un jour plus vif, ramenèrent l'intérieur de l'église chrétienne au type des forum, et ce qu'il y a de plus déplorable c'est que les ennemis les plus acharnés de ce mystère si favorable au recueillement ont été jusqu'ici, surtout à Paris, les hommes qui paraissent devoir être ses défenseurs nés, c'est-à-dire les prêtres et surtout les évêques ; heureux si l'on n'avait à leur reprocher en fait de vandalisme que la dégradation des verrières.

Quand l'art ogival eut atteint sa décadence, ce qui se manifesta par l'abaissement des voûtes, comme on peut le remarquer à SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS, à SAINT-NICOLAS des CHAMPS et à SAINT-LEU, les baies du **clerestory** descendirent sans l'intermédiaire du **triforium** sur les travées du rez-de-chaussée et celles-ci depuis, sans énergie, pesamment et maladroitement, n'eurent plus à supporter que des murs et des voûtes s'abaissant, hélas! chaque jour vers la terre où l'homme semblait avoir de nouveau rattaché toutes ses espérances.

TRANSEPTS.

Cette partie, qu'on appelle encore chalcidique, bras de la croix ou croisée, était dans la basilique latine une enceinte entourée de barrières, placée au-delà de la nef et occupée par les avocats, greffiers et autres gens de justice.

Après l'intronisation du culte chrétien, cette enceinte ayant reçu les clercs et les chantres, prit le nom de chœur, en même temps que son extension à droite et à gauche donna à l'édifice l'apparence symbolique d'une croix dont le transepts forme les bras et la nef l'arbre.

A cette époque l'autel était au milieu du transepts, comme aujourd'hui à SAINT-JEAN de Lyon, et le célébrant avait le visage tourné du côté des assistants, lorsque au fond de l'abside l'évêque ou l'abbé avaient pris la place de juge pour présider l'assemblée des fidèles.

Dans les premiers temps, le TRANSEPTS était contigu à l'abside ; puis plus tard on le vit s'éloigner et même se placer au milieu de la nef comme dans la croix grecque.

Dans notre métropole, placé avec une justesse infinie et un goût des plus éclairés, si le transepts forme deux branches dont les extrémités sont percées des portails nord et sud, de leurs rosaces et de leur TRIFORIUM transparents ; à sa croisée avec la grande nef il concourt à former ce carré central que l'architecte de Notre-Dame a circonscrit entre ces quatre arcades aux dimensions les plus puissantes, aux proportions les plus heureuses, et dont celle qui donne accès au chœur porte le nom d'**arc triomphal**.

FUTS.

Le style ogival compte, parmi les divers caractères qui servent à le distinguer, l'emploi de colonnes minces et allongées qu'il disposa isolément pour décorer les murs, ou qu'il groupa autour d'un pilier commun pour en dissimuler la masse.

La longueur de ces colonnettes n'est point soumise, comme celles des anciens, à des règles fixes de hauteur ou d'épaisseur ; aussi, tantôt elles s'élancent en faisceau jusqu'aux arceaux des voûtes qu'elles reçoivent et supportent ; tantôt elles sont superposées entre elles, la base des colonnettes supérieures reposant sans intermédiaire sur le chapiteau des inférieures. D'autres fois enfin, comme on le voit à Notre-Dame, l'ordre inférieur est formé de futs cylindriques, du chapiteau desquels s'élèvent des faisceaux de petites colonnes (*V. pl.* 56, 57).

CHAPITEAUX.

La forme cubique, encore en honneur au XIIe siècle, disparut pour jamais des chapiteaux de l'ère ogivale qui, sans perdre tout-à-fait la lourdeur des chapiteaux romans, rappelèrent néanmoins la corbeille antique.

Les sujets à figure humaine firent place à l'ornementation tirée du règne végétal indigène. Les chapiteaux des colonnettes offrirent, comme type particulier de l'époque, quatre crochets de forme variée, mais simple. Quelquefois on y voit, comme sur les grosses colonnes, deux rangs de feuilles séparés ou non par un tore, feuilles qui sont tantôt isolées, tantôt liées entre elles, tantôt confondues avec les crochets. Quant au tailloir, d'abord carré, il affecta généralement, à la fin du XIIIe siècle, la forme octogone. (*V. pl.* 58).

BASES ET PIEDESTAUX.

Au XIIIe siècle, la base des colonnes fut quelquefois comme dans le siècle précédent, orné de mascarons, de coquillages, de volutes, de griffes ou de feuillages contournés reposant sur le piédestal. Le tore inférieur devint très développé, comparativement au supérieur, et la scotie intermédiaire fut creusée, au pied de la colonne, de manière à pouvoir retenir l'eau. Plus tard, au contraire, très rapprochés l'un de l'autre, les tores ne furent séparés que par une gorge étroite, par un rang de perles ou de têtes de diamants. Quelques bases reçurent un aspect prismatique, d'autres furent octogones et chargées d'ornements, et se confondirent avec les piédestaux, qui, dès le principe, ne présentant qu'une masse matérielle et sans grâce, ne se modifièrent jamais d'une manière essentielle. (*V. pl.* 58).

VOUTE.

Les premières églises romanes n'eurent pas de voûte. Comme dans la basilique latine, la charpente et la toiture servirent seules et pendant longtemps à les couvrir; et ce ne fut guère qu'à la fin du XIe siècle que les artistes purent vaincre la difficulté qu'ils avaient éprouvée jusque là dans cette entreprise, en employant les **voûtes d'arête** qui dirigent la pression sur les piliers ou sur les colonnes. On ne voûta d'abord que l'abside et les nefs latérales, et ces dernières de manière à ce qu'elles servissent d'arcs-boutants à la voûte de la nef principale; celle de la croisée, où s'élevait ordinairement une tour, affectant la forme ovoïde de la coupole byzantine.

L'on en était là quand survint la révolution apportée dans l'architectonique par l'adoption de l'ogive.

Dès lors les voûtes se distinguent par une hardiesse et une solidité qui fait beau coup d'honneur aux artistes de cette dernière époque, car quoique les matériaux qu'ils employaient ne fussent que de petites pierres noyées dans une grande quantité de mortier, ces constructions sont inaltérables.

Les voûtes ogivales présentent comme les voûtes à plein cintre des arceaux croisés en tores, dont les intersections sont ornées de fleurons, et d'autres arceaux parallèles qui coupent la nef transversalement, mais jamais ils ne s'écartent de la simplicité qui convient à leur puissance.

Tandis que, dès le XVe siècle et surtout au XVIe, les voûtes ayant d'abord perdu la noblesse de leurs proportions, leurs nervures, en acquérant plus de saillie, s'entrecroisèrent, se ramifièrent et se compliquèrent à l'infini, triste compensation de ce qu'elles n'avaient plus; leurs intersections se couvrirent de culs-de-lampes, d'écussons armoriés et d'ornements de toute espèce qui enfin, sous un volume prodigieux et menaçant, reproduisirent ces stalactites qu'on voit suspendues dans les grottes souterraines.

Dès lors les arceaux des voûtes abandonnèrent les traditions sublimes du XIIIe siècle; ils se replièrent sur eux-mêmes, et renonçant à la direction ascendante de la pensée chrétienne, comme s'ils étaient impuissants désormais à se soutenir à une pareille hauteur, ils traduisirent ainsi, et en caractères de pierre la chûte déplorable de la Foi!

INFLEXION DU GRAND AXE.

On désigne ainsi une pieuse bizarrerie des architectes chrétiens qui, dans l'application du plan de leurs églises avec la croix, voulurent quelquefois imiter même l'angle formé par la hanche du crucifix en brisant leur axe au milieu de la nef, et le mouvement penché de sa tête en inclinant l'abside à droite.

Nous avons remarqué cette disposition dans plusieurs églises, comme à NOTRE-DAME, mais surtout à SAINT-CORENTIN de Quimper, où l'on a rendu les deux effets.

Enfin terminons cette description de l'intérieur par une inscription ancienne que l'on ne voit plus et où l'on avait résumé toutes les dimensions de notre cathédrale :

Si tu veux savoir comme est ample
De Notre-Dame le grand temple,
Il a dans œuvre pour le sûr
DIX-SEPT toises de hauteur
Sur la largeur de VINGT-QUATRE;
ET SOIXANTE-CINQ sans rabattre
A de long. Aux tours haut montées
TRENTE-QUATRE sont bien comptées
Le tout fondé sans pilotis,
Aussi vrai que je te le dis.

SANCTUAIRE.

Comme nous l'avons vu, le chœur se trouvait au centre de la croisée dans les premières églises. Mais, plus tard, en donnant plus d'extension à l'abside, lieu primitivement très limité, on forma une annexe à la grande nef, c'est-à-dire un véritable sanctuaire où le célébrant, ses assistants et tout le clergé purent, séparés des fidèles, se réunir autour de l'autel ainsi transporté au-delà et au-dessus des transepts, disposition qui a prévalu depuis, et qui du reste nous paraît la plus convenable.

Cependant l'évêque siégea longtemps dans la partie absidale du chœur, son chapitre autour de lui jusqu'aux abords de l'autel, lorsque enfin, par un motif louable sans doute, on fit placer l'autel au fond du sanctuaire afin de montrer aux fidèles, par l'exemple du clergé ainsi exposé à leurs regards, comment ils devaient assister à la célébration des mystères.

Le chœur de Notre-Dame de Paris, que ses marbres, ses boiseries, ses bronzes et ses tableaux ont rendu célèbre depuis Louis XIV, ne peut plus aujourd'hui, jugé par un homme sérieux et compétent, être considéré que comme un détestable anachronisme et un outrage volontaire adressé au monument lui-même, au glorieux inconnu qui en dressa le plan, aux rois et aux prélats illustres qui l'ont fait construire, aux ouvriers qui ont gagné le pardon de leurs fautes en y travaillant pieusement, et enfin au peuple qui jadis y adora Dieu avec amour, y chanta les louanges de Marie et y glorifia les Saints.

Comment ce sanctuaire trois fois saint, autour duquel nos vaillants aieux s'étaient prosternés avec humilité, se trouva-t-il tout à coup à la fin du XVIIe siècle indigne de la majesté divine, ou mieux, de la présence des monarques et des prélats? Comment surtout se put-il trouver des artistes assez barbares pour proposer un pareil vandalisme et pour l'exécuter? Versailles resplendissant de marbres de diverses couleurs cachait sous ces faux dehors une architecture sans pensée, sans âme, sans art; fallait-il que le temple vrai du Dieu vivant empruntât le fard d'une œuvre de mensonge et de néant? Que Louis XIII, pour se reconnaître des secours de Marie, lui ait voué de riches offrandes, je le conçois; mais que ces offrandes n'aient été entre les mains de ses successeurs qu'une occasion de dégrader la plus célèbre des églises consacrées à la divine protectrice de la France, c'est ce qui étonne à juste titre aujourd'hui.

Si l'on voulait décorer, orner, embellir le temple de la mère de Dieu, il fallait, comme Philippe-le-Bel, choisir des parties où le luxe et les ornements pussent réellement concourir à sa beauté sans nuire à leur sage disposition.

Mais alors ce n'était pas au sanctuaire qu'il fallait s'adresser, car si la simplicité primitive des temps de piété doit être respectée quelque part, c'est surtout dans ce lieu que la présence réelle de la divinité dans le tabernacle, remplit par elle-même d'assez de majesté, de gloire et de vénération.

Et c'est du reste ainsi que les anciens Egyptiens l'avaient compris dans l'économie de leurs temples, non moins vastes que magnifiques.

Le prétendu embellissement fut cependant exécuté, mais comme il ne le fut qu'à la honte de ses artisans et de ceux qui depuis l'ont respecté, osons espérer que bientôt l'on rendra cette partie de notre cathédrale à sa noblesse, à sa simplicité, à sa beauté primitives.

Tel est le vœu que nous émettons; quant à ce qui compose, décore et masque aujourd'hui le chœur, nous en faisons si peu de cas que nous nous contenterons de renvoyer aux inventaires de Gueffier et de Gilbert les personnes qui seraient jalouses de le connaître.

DÉAMBULATOIRE.

Le Déambulatoire, **deambulatorium,** appelé vulgairement bas-côtés du chœur, n'est autre chose que la galerie qui au-delà du transepts fait suite aux collatéraux et qui se développant autour du sanctuaire se termine à sa partie la plus orientale par la chapelle absidale de la Vierge.

Généralement inconnu dans les provinces du sud et de l'est, il se montre dans presque toutes les églises du nord et de l'ouest, présentant autour de son périmètre extérieur une série de chapelles qui, obscures dans les édifices du XIe et du XIIe siècle, reçurent des baies dès le XIIIe et devinrent ainsi le modèle de celles qu'on établit le long des collatéraux au XIVe siècle, comme nous l'avons déjà dit.

Le Déambulatoire de Notre-Dame, double comme ses nefs latérales, percé au nord de la PORTE ROUGE et au sud de celle de la sacristie, offre dans son ordonnance et son ornementation le système suivi depuis dans le XIIIe siècle, abstraction faite des modifications particulières au lieux, quoiqu'il ait été construit à la fin du XIIe siècle.

Quant à son côté interne, il était limité jadis par des travées ogivales à arc sur-

haussé et disposées de manière à laisser voir les cérémonies de l'autel; mais aujourd'hui, encombré par les marbres, les grilles et le plâtras dont on prétendit un jour embellir le sanctuaire, il n'offre plus qu'un affreux disparate avec le reste du monument.

C'est sur les massifs qui suivent les portes du chœur des deux côtés que se développent les célèbres bas-reliefs exécutés et terminés en 1351 par Jean Ravy, et Jean Bouthelier, son neveu; bas-reliefs où sont représentés les scènes de la vie de N. S., auxquelles font pendant les scènes de l'Ancien Testament, sculptées à l'intérieur du sanctuaire, et que l'on a cachées, sinon mutilées, pour placer les boiseries que l'on y voit.

Ces bas-reliefs étant représentés dans notre ouvrage (Voir pl. 63 à 69.) Nous nous dispenserons de les décrire.

STATUAIRE.

COUP-D'ŒIL CRITIQUE.

L'Egypte, où les arts ont probablement pris naissance, ne chercha dans la statuaire que la plus noble partie de la décoration monumentale. Aussi devant les temples ou dans leur intérieur, calmes, sereines, majestueuses et sévères comme le temple lui-même, ses statues, fidèles à leur nature granitique, n'empruntaient au type humain que son galbe, méprisant du reste les diverses expressions de sa physionomie.

Car les dieux ou les héros qu'elles représentent, doivent jouir de l'impassibilité que donne à ces êtres la conscience de l'immutabilité de leur bonheur et de leur gloire.

Cependant, quoique arrêté dans son essor par des lois hiératiques et soumis par elles à des types consacrés et inviolables, l'art égyptien dans son uniformité apparente, offre à l'œil exercé une marche sensible dans ses progrès et sa décadence, et ce n'est pas sans étonnement que l'on constate que, dans les plus beaux temps de la civilisation de ce peuple, ses statuaires, réduits à ne copier de la figure humaine que ses grandes lignes, les ont rendues avec une énergie et une grandeur qui commandent l'admiration dans leurs colosses, et que depuis elles n'ont plus présenté chez aucun peuple.

De l'Egypte passant dans la Grèce, la statuaire reçut un caractère sans doute plus parfait et plus vrai; mais aussi, à cause de cela même, on peut la regarder comme déchue jusqu'à un certain point, de cette grandeur monumentale qui anéantit l'homme devant les puissantes figures de Memphis, de Thèbes, d'Ipsamboul, etc.

Ici, dans la Grèce, plus libres dans leurs procédés, et du reste doués comme race d'un génie et d'un goût qui les ont placés à la tête de tous les genres de talents, vivant dans un climat des plus favorables au développement intellectuel, à l'époque de la première civilisation européenne et jeunes d'imagination, les sculpteurs, comme tous les autres artistes de ce pays célèbre, essayèrent par l'étude de la nature, et quelle nature! d'atteindre la perfection à laquelle ils étaient nés; et partant comme principe d'un idéal instinctif, ils n'étudièrent le modèle vivant que pour interpréter par des moyen vrais ce type divin qu'ils voyaient en eux.

Dès lors on conçoit comment l'Apollon, le Jupiter, la Pallas et la Vénus peuvent présenter, avec une expression divine, le modelé le plus parfait, les proportions les plus harmoniques, les poses les plus heureuses, la grâce la plus séduisante, et ce qui est le point essentiel pour donner la vie aux œuvres : le faire souple, large et ferme de la nature.

Ils n'eurent pas besoin, comme on l'a dit faussement, de prendre la jambe d'Aspasie et le bras de Campaspe; le torse de celle-ci et la tête de celle-là. Non; ces parties hétérogènes n'eussent abouti qu'à des monstruosités. Mais en choisissant parmi les modèles humains, et la Grèce peuplée d'athlètes ne dut jamais en manquer, celui qui s'approchait le plus de leur idéal, ils n'eurent d'autre soin dans leur composition que de l'amener à représenter le type immortel et multiple auquel ils furent toujours fidèles.

Où auraient-ils trouvé les Bacchus et les Faunes; l'Hercule et le Mercure; la Cérès vaticane et la Melpomène; les Niobides et les Muses? Si ce n'est dans le monde où Homère avait pris son Achille et son Nestor; son Ulysse et son Paris; son Hélène et son Andromaque; sa Circé et sa Nausicaa, dans le monde d'où Sophocle avait tiré son Œdipe et son Antigone; toutes créations immortelles, parce qu'elles sont douées de la double vie de la Nature et de l'Idéal.

Enfin, si la fidélité à la forme humaine ne permit plus aux Grecs de donner à leurs statues cette énergie et cette gravité monumentales des colosses égyptiens; ils dotèrent leurs productions de deux autres qualités plus humaines : la simplicité et la noblesse, mais qui, unies comme il leur a été donné à eux seuls de le faire, élèvent leurs figures à un si haut dégré de perfection, qu'elles feront à jamais le désespoir de quiconque tentera de les imiter.

L'art grec, après sa chute, n'ayant produit chez les païens de Rome que des types ronds, pesants et trapus, et chez les chrétiens de Byzance que des figures sans mouvement et d'une longueur exagérée, les artistes du moyen-âge, influencés par ces deux types, s'y conformèrent pendant la période obscure de cette époque, toutefois en exagérant leurs défauts jusqu'à l'épaisseur la plus matérielle et la maigreur la plus sèche.

Lorsque enfin, après la révolution apportée dans l'architectonique au XIIIe siècle, la statuaire à son tour s'ennoblit, ou plutôt se dépouilla jusqu'à un certain point de la rouille barbare des siècles précédents.

La figure acquit plus de souplesse; ses proportions devinrent plus naturelles, et les draperies furent agencées avec plus de goût.

Mais il y eut cette différence entre l'architecture et la statuaire que, la première, plus limitée dans ses destins par l'idée religieuse même sous l'inspiration de laquelle elle grandissait à vue d'œil, put atteindre sa perfection comme étant l'expression directe et spéciale de cette pensée, alors dans toute sa virtualité; tandis que l'autre, plus générale, parce qu'elle est la représentation de l'être humain, le même partout et dans tous les temps, ne put s'élever au degré où l'avaient placée les Grecs et où purent presque la porter les artistes de la Renaissance; attendu que la représentation de l'être humain ne saurait être parfaite que là où la société civilisée, polie et perfectionnée offre des artistes et des modèles qui possèdent ces qualités, qualités qui étaient loin d'être l'apanage des occidentaux avant le XVIe siècle. De même dans les siècles de décadence, la force morale ayant abandonné la société, les artistes affectés de cette faiblesse ne produisent plus que des œuvres où la noblesse est remplacée par l'enflure, la grâce par l'afféterie, et la simplicité par la trivialité.

Cependant il est bon de dire que les artistes du règne de Saint-Louis partant de l'idéal pur, et sans tenir compte de la forme, dont il ne leur était pas permis de sentir la nécessité, qu'ils méprisaient même, purent donner à leurs figures des expressions de physionomie où est empreinte d'une manière frappante la trace de la foi et de la ferveur religieuses qui débordaient alors.

RECHERCHES SUR L'AGE DU MONUMENT.

Maintenant, venons à l'appréciation de l'âge de notre cathédrale, et sans recourir encore aux dates historiques, tâchons de résoudre ce problème par la seule inspection archéologique; après quoi, portant en regard les chiffres authentiques, nous verrons si les données de la science que nous professons, sont ou non sujettes à erreur.

Je considère donc l'extérieur et l'intérieur de l'édifice, et, après examen, j'avance, en général, qu'aucune de ses parties, hors du sol, ne peuvent remonter au-delà de la fin du XIIe siècle, ni en deçà de la première moitié du XIVe.

Et je reconnais l'empreinte de ces diverses époques, celle du XIIe siècle comme souvenir: dans l'emploi de la colonne et le tableau byzantin de la porte Saint-Marcel. Le XIIIe siècle: dans l'acuité de l'ogive, l'élévation de la voûte, la moulure triangulaire qui encadre la porte de la Vierge, l'emploi de la flore indigène comme ornement, le symbolisme trinitaire des ouvertures du **triforium**, l'étroitesse des baies du **clerestory** et leur **oculus;** enfin, dans la majesté et la puissance des grandes lignes. Le XIVe: dans la largeur des baies des chapelles et dans le luxe de l'ornementation rayonnante qui les décorent, ainsi que les rosaces. A quoi j'ajouterai que si j'ai fait observer que la colonne ne figurait ici que comme souvenir de l'époque romane, l'emploi des trilobes allongés que j'ai aperçus dans la rose occluse qui domine à l'intérieur le portail du nord, est, à mon sens, le prélude involontaire et instinctif de la forme génératrice et caractéristique qui domina plus tard dans le style flamboyant du XVe siècle.

Telle est la marche de l'art comme celle de la nature, qui ne procèdent, dans leurs révolutions, que par des dégradations insensibles, au point que tout, dans l'univers et dans l'art, n'est plus qu'un ensemble immense, une chaîne indéfinie dont le premier chaînon est au commencement du monde et des sociétés et dont le dernier sera Dieu seul sait où.

Je sens que cette manière de voir va irriter les fanatiques de l'ogive, que les plus recommandables d'entre eux me déclareront ce que l'on professe d'après leurs écrits, savoir : que l'ogive n'a point eu de précédents, et que, de son apparition à sa chute, son règne original et spontané a laissé l'art des constructions tel qu'il aurait pu se développer si elle n'avait pas paru; en un mot, que c'est une lacune de l'art antique que l'on peut rapprocher, et en dehors duquel elle reste indépendante et étrangère.

Mais nous ne nous laisserons point ébranler. Et, au contraire, repassant dans notre mémoire la marche historique de l'art ogival, si nous prouvons qu'il va insensiblement aux règles de Vitruve en passant, par exemple, du chœur de Beauvais à l'hôtel de Cluni, de cet hôtel au château du Gaillon construit par le même seigneur, et de ce château à celui d'Anet, il nous sera facile de suivre sa phase inverse, de Notre-Dame au transepts de Saint-Germain-des-Prés; de ce transepts au sanctuaire de la même église; de ce sanctuaire à la nef; de cette abbaye à celle d'Ainay, à Lyon; de là à Saint-Clément, à Rome; au Théotocos, à Constantinople, et enfin, à Sainte-Sophie, où d'un pas nous arrivons à la même source, aux mêmes règles, au même maître.

C'est-à-dire que, comme nous l'avions pressenti, tout se tient, tout s'enchaîne, et comme dans l'histoire naturelle, pour classer un individu, non-seulement il faut rechercher en quoi il diffère des autres pour lui donner un nom particulier, mais encore en quoi il leur ressemble pour le placer dans le rang naturel qu'il doit occuper dans l'ordre imposant où l'unité et la variété des êtres élève à la connaissance d'une cause intelligente digne de nos hommages.

Mais revenons à Notre-Dame.

Nous avons dit que, hors le style du XIIIe et XIVe siècles qui y règnent sans s'y nuire, reconnaissons-le, car ces deux styles n'ont qu'un même principe; le XIIe s'y montre cependant comme souvenir, et le XVe comme préconception, mais trop vague pour qu'on en tienne compte.

Voyons, à cette heure, si les dates s'accordent avec notre jugement.

On croit que les premiers fondements du vaisseau que l'on voit aujourd'hui, furent posés en 1010, sous le règne de Robert, fils de Hugues-Capet. Mais, soit à cause des Croisades, de l'affranchissement des communes, de la guerre contre les Anglais, etc., ils étaient à peine hors du sol, en 1165, Maurice de Sully, étant évêque de Paris. Ce prélat, animé de l'esprit religieux de son siècle, mais de plus doué d'une âme généreuse, fit agrandir le plan, jeter à bas l'église de Sainte-Marie et de Saint-Étienne, et pressa les travaux de sa cathédrale, dont la première pierre extérieure fut bénie par le pape Alexandre III, alors réfugié en France. En 1181, sous Philippe-Auguste, le maître-autel ayant été placé pendant que l'on construisait le reste de l'édifice, ce digne prélat mourut quelque temps après, laissant le soin de le continuer à son successeur Odon de Sully, qui, à son tour, les poussa jusqu'en 1208, époque de sa mort.

Ainsi, les premières constructions : le rez-de-chaussée, et le sanctuaire surtout, ayant été élevés de 1165 à 1196, sous l'œil de Maurice, il n'est plus étonnant que nous trouvions, au lieu du pilier du XIIIe siècle proprement dit, la colonne du XIIe, alliée, comme à Saint-Germain-des-Prés, à l'arc ogival qui venait de paraître dans le sanctuaire de cette abbaye, terminée elle-même en 1162; ce qu'il est important de ne pas oublier.

Mais, dira-t-on en vain, par ces considérations vous renversez les bases de la science archéologique, et vous vous mettez seul contre tant et de si illustres savants, qui ont reconnu que l'art ogival n'a pu paraître avant le XIIIe siècle, que comme soupçon et avec timidité. A quoi je répondrai, que la nature et l'art n'ont point créé des classes dans la rigueur des mots, mais des individus; et que, passant de l'un à l'autre en donnant à chacun son *facies* et son caractère particuliers, comme on le remarque dans le genre humain, ces passages sont si délicatement nuancés, qu'il sera impossible à l'homme de les jamais exprimer tous au moyen de sa langue, et encore moins de les parquer dans des limites exactes.

Que, pour le sujet qui nous occupe, je reconnais la sagacité des savants qui ont indiqué ces classes archéologiques, mais, seulement à la condition qu'on reconnaîtra aussi que ces classifications ne sont pas rigoureuses et qu'elles peuvent se prêter aux transitions. Je m'appuie, pour soutenir ma manière de voir, sur des faits avérés. D'abord l'apparition de l'ogive du XIIIe siècle à Saint-Germain-des-Prés et quarante ans avant 1200. Secondement, le synchronisme de style dans les différentes provinces de la France elle-même. Personne, je ne sache, n'ignore que dans l'appréciation des monuments du sud et de l'est, on doit tenir compte de vingt à trente ans en arrière de l'époque où le style que l'on juge a paru au nord de la Loire.

Ce qui amène à répéter que l'art ogival est un, que ses variétés peuvent se rencontrer dans un même monument sans se nuire, et que le monde chrétien est encore à chercher l'exception à ces mélanges; les deux plus beaux types du XIIIe, la Sainte-Chapelle et Notre-Dame de Reims, étant affectées, la première, du plein cintre, de la colonne du XIIe et d'une rosace à flammes; la seconde, dans son portail du XIVe siècle, d'un XVe complaisant, mais XVe.

Cela dit, poursuivons l'historique de notre métropole.

Pierre de Nemours, dit le Chambellan, ayant succédé à Odon, fit continuer les travaux jusqu'en 1220, année de sa mort, laissant le soin de les achever à ses successeurs. Depuis, l'édifice s'avança vers son achèvement qui dut arriver dans le premier tiers du XIVe siècle, car si d'un côté nous trouvons, sur le portail méridional, la date 1257, avec cette inscription : *anno Domini* MCCLVII. *mense februario, Idus ij, hoc fuit inceptum Christi Genitricis honore, Kallensi Lathomo vivente Johanne Magistro*, l'année du Seigneur 1257 et le douze du mois de février, ce portail fut commencé en l'honneur de la mère du Christ, du vivant de maître Jean de Chelles, architecte; de l'autre côté, nous savons par les actes de fondation de plusieurs chapelles et entr'autres de celles de SAINT-FÉRÉOL et FERRUTION, qu'elles ne remontent qu'à l'année 1324, à la suite du portail nord, élevé en 1313 sous Philippe-le-Bel.

D'où il suit que le sanctuaire fut construit dans le style du XIIIe siècle en 1180; le portail méridional dans le beau style du prétendu XIVe siècle, dans la deuxième moitié du XIIIe, et que si les chapelles, ce que tout le monde connaît, ne furent fondées qu'après 1300, ainsi que l'autre portail du transepts, elles le furent dans les mêmes données, ce qui amène à cette bizarre formule :

Les styles que l'on appelle, par abus, XIIIe, XIVe et XVe siècles, ayant commencé, dans les monuments de Paris, à paraître dans la deuxième moitié du siècle qui les précède, et dans les provinces du sud et de l'est, n'ayant été adoptés que dans la première moitié du siècle qui les suit, chacun de ces styles a eu un règne de 200 ans en France.

Avis aux Classificateurs !

GOTHIQUE. OGIVAL.

Le mot gothique, appliqué, de temps immémorial, aux monuments du moyen-âge d'une manière impropre par le vulgaire et comme terme de mépris par les architectes depuis le XVIe siècle, est un terme qui, aujourd'hui, doit enfin disparaître en tant que qualification de l'art chrétien.

Car s'il n'est plus permis de mépriser à cette heure ce que nous devons aux pieux architectes de l'époque ogivale, regardé comme l'expression fidèle des sentiments religieux qui les animaient comme le reste des chrétiens; après quelques mots, je pense que le terme disparaîtra aussi comme non-sens, point de vue sous lequel nous allons l'attaquer.

Posons-nous d'abord cette simple question; quelle modification fut-il donné aux barbares d'apporter dans les arts qu'ils trouvèrent établis et cultivés en Italie lors de leur invasion?

Une seule: leur anéantissement.

Il est vrai, pour parler des familles gothiques en particulier, que pendant leur séjour en Italie, quelques églises, comme celle de RAVENNE, furent élevées sous le règne de leur Théodoric.

Mais par qui?

Par les artistes italiens travaillant sous l'inspiration bizantine.

Et si ce roi, conseillé par son ministre l'illustre CASSIODORE, lança un décret portant que ses intentions étaient qu'on respectât les monuments anciens, et qu'on s'appliquât, dans la construction des nouveaux, à suivre les procédés en honneur dans le pays conquis; cette ordonnance, bien loin de constater et de prescrire en principe une architecture nationale, vivante parmi les Goths, et nécessaire à leurs habitudes, prouve, au contraire clairement, que dans la contrée où il aurait désiré se maintenir après en avoir chassé ODOACRE, l'architecture de ses nouveaux sujets était un art qui le charmait; en même temps que pour prévenir la fureur destructive de ses barbares compagnons, il ordonnait de le respecter en le louant et l'encourageant lui-même.

Enfin, chassés de l'Italie par NARSÈS, et plus tard de la Gaule, par CLOVIS; tandis que pendant leur séjour dans ces contrées, l'art des constructions religieuses avait continué de suivre les données romanes; les GOTHS n'eurent pas plus le droit de donner leur nom à l'architectonique chrétienne des premiers siècles, que les TATARS de donner le leur dans la Chine, aux arts et à l'industrie qui suivirent leurs cours après leur conquête, et qu'ils eurent la sagesse de respecter, de favoriser et d'adopter.

Or, si le mot de gothique ne peut aucunement s'appliquer, comme nous venons de le voir, aux monuments élevés en Italie et en France pendant le séjour éphémère des OTTROGOTHS et des VISIGOTHS dans ces pays, comment pourrait-il convenir aux monuments de l'ère ogivale qui ne commença que plus de six siècles après la dispersion de ces peuples?...

Au lieu donc de ce mot qui ne peut s'appliquer à rien dans l'architecture religieuse, nous appellerons:

Eglises BYZANTINES, celles qui, construites dans les principes des Grecs de Bysance, offrent, comme caractère distinctif, une coupole au-dessus du chœur.

Églises ROMANES: celles qui, sans la coupole générique des Byzantins, sont néanmoins bâties d'après le système à plein-cintre.

Enfin, églises OGIVALES: Les églises qui, depuis la fin du XIIe siècle jusque vers la fin du XVe, n'offrent, dans toutes leurs parties que l'arc ogival comme courbe génératrice.

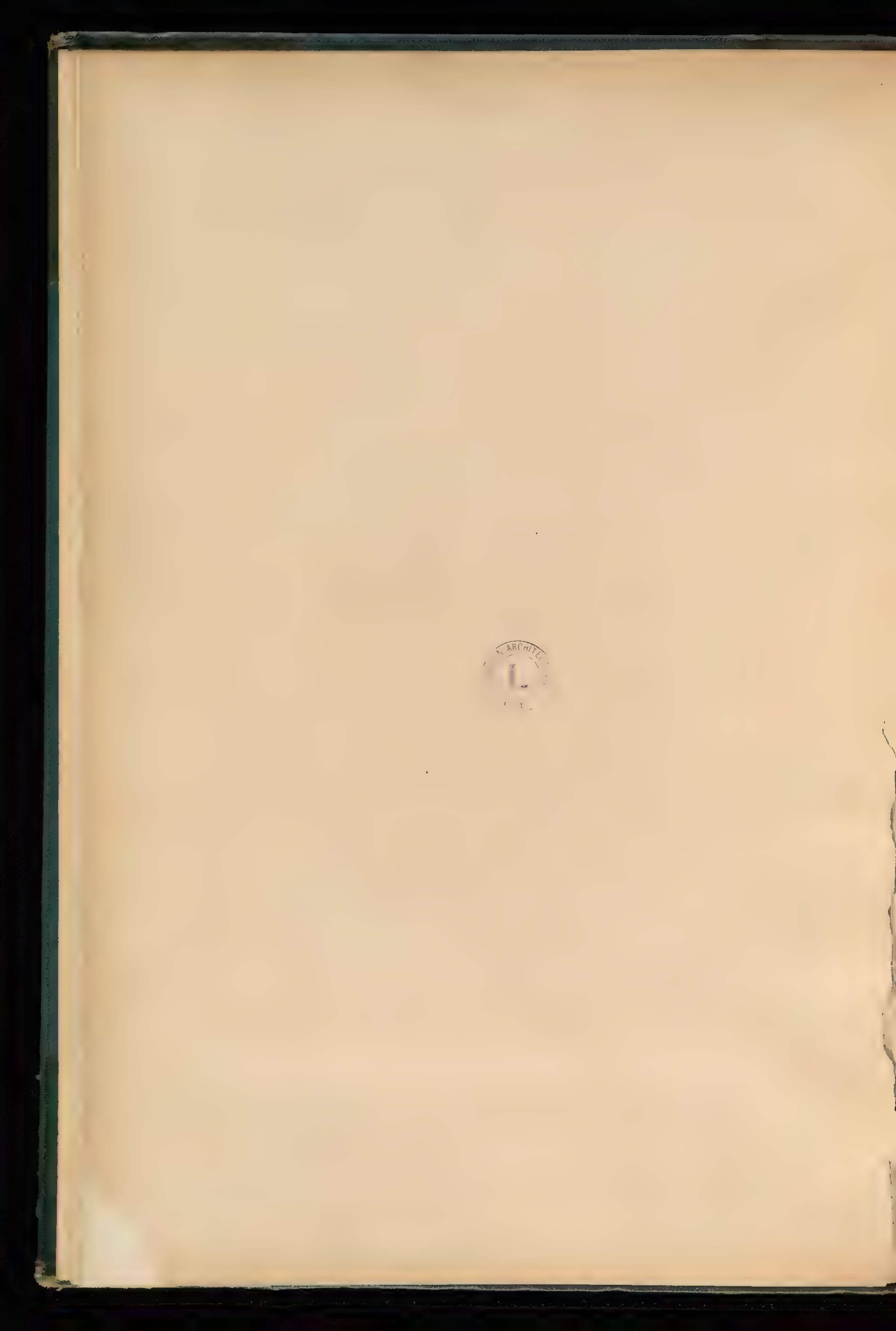
A quoi l'on peut ajouter, si l'on veut, un genre transitoire, comme celui que présente l'Abbaye SAINT-GERMAIN-DES-PRÈS où se montrent et la fin du système à plein-cintre et le commencement du système ogival.

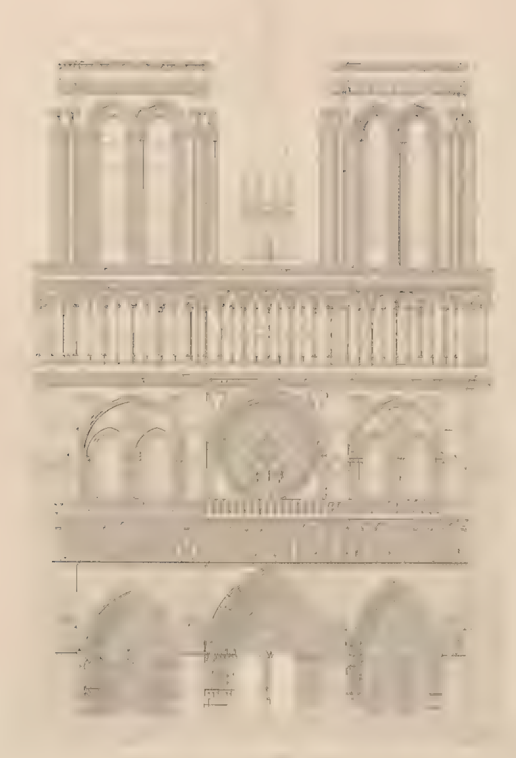
ERRATA. — Page 6, ligne 51 de la première colonne, *au lieu de :* forces, *lisez :* force.
Page 8, avant-dernière ligne de la première colonne, *au lieu de :* épopées, *lisez :* époques.

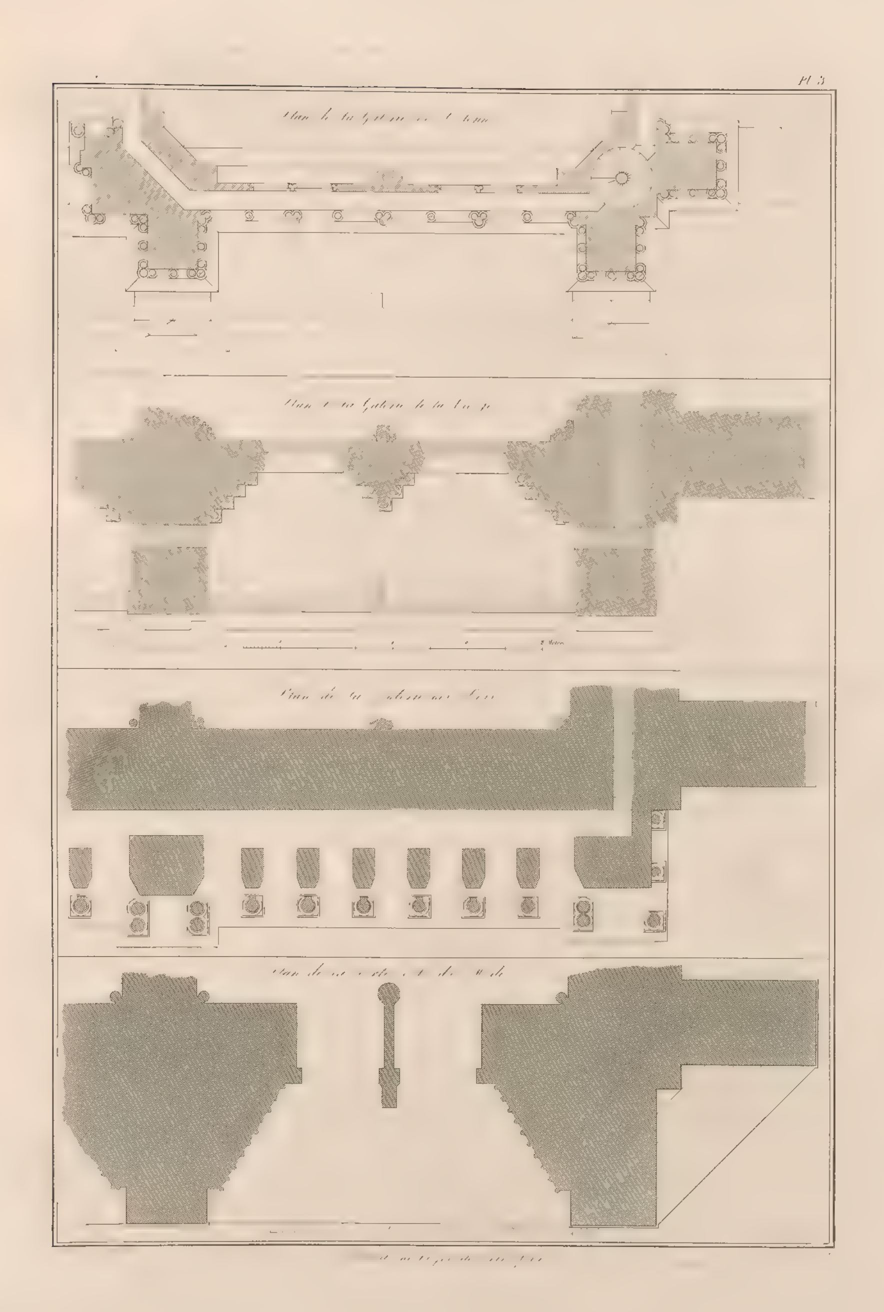
DIVISION ET TITRES DES PLANCHES.

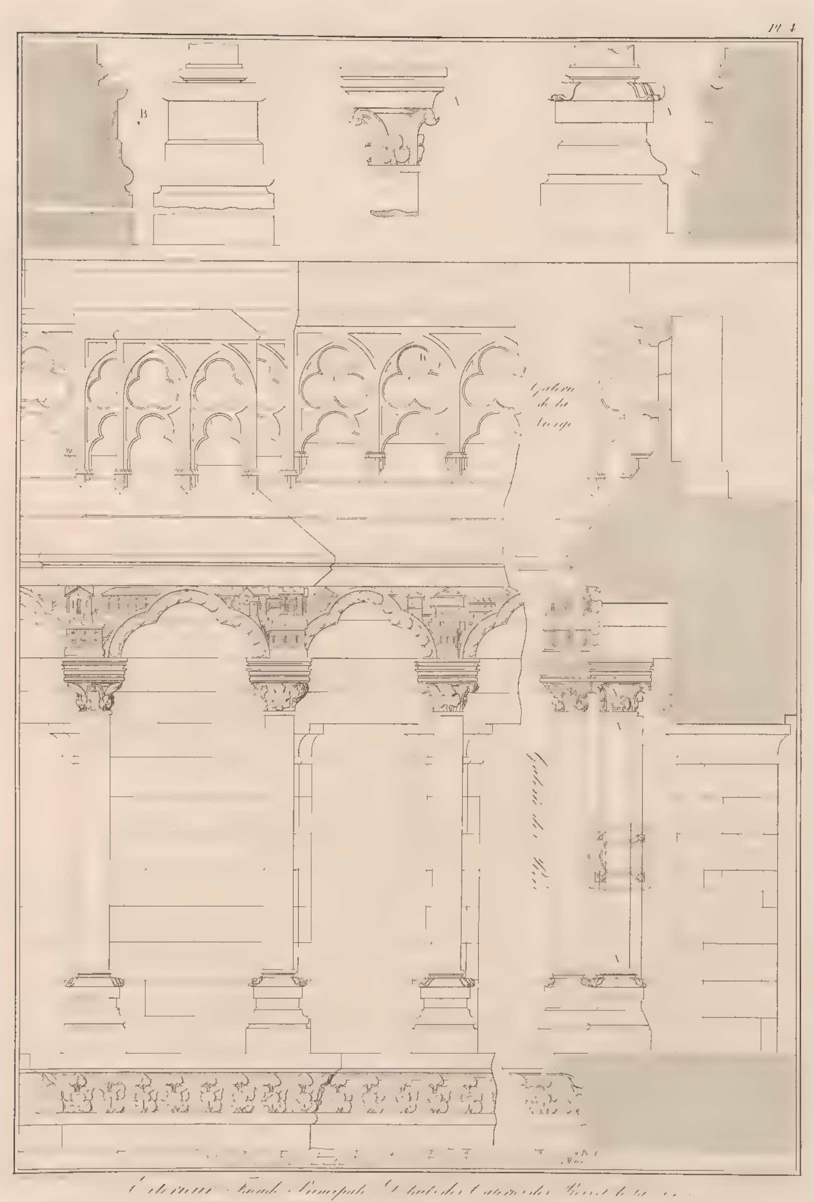
[illegible] passage du Caire, 54.



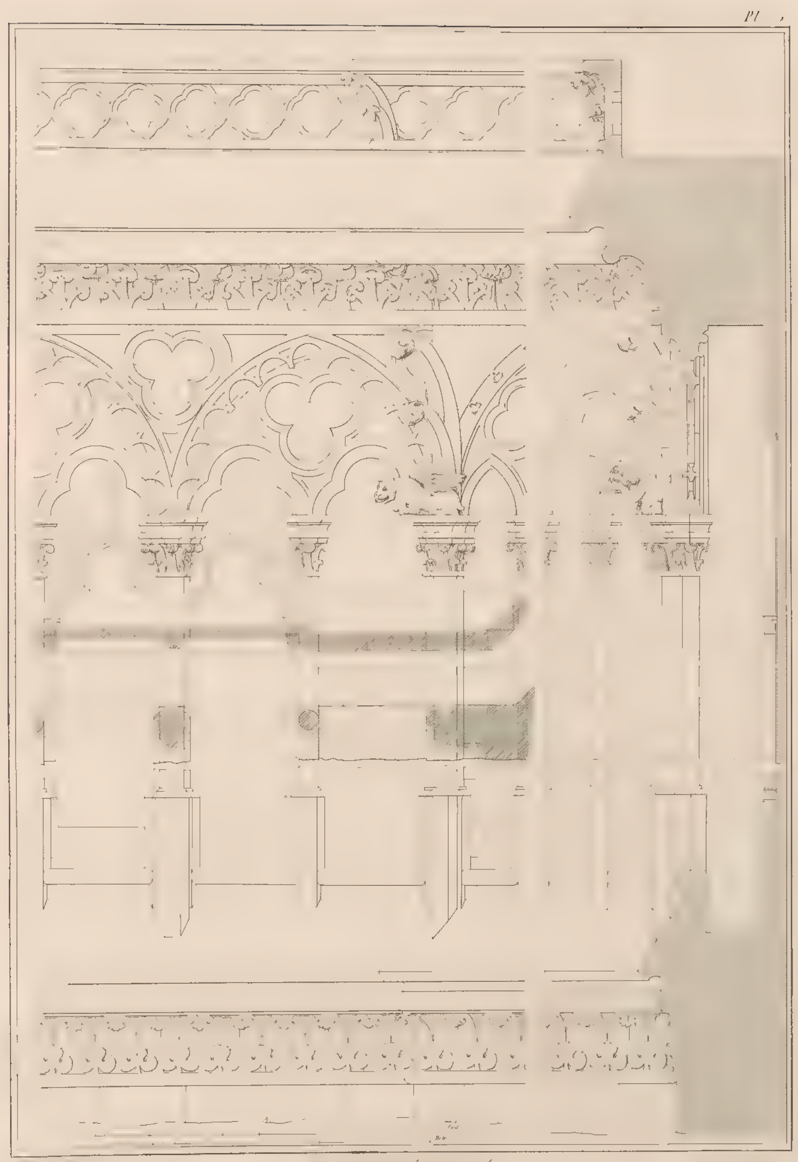




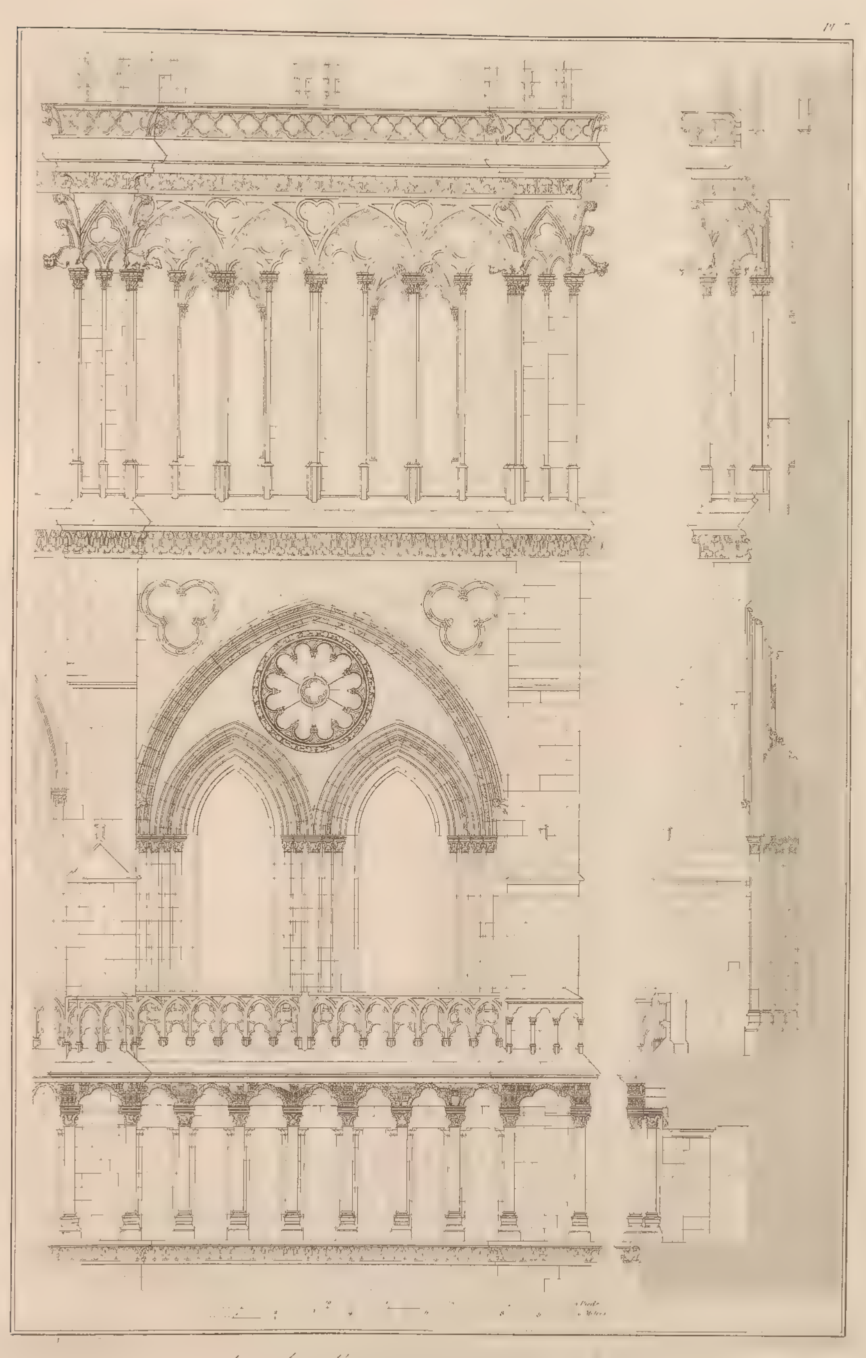


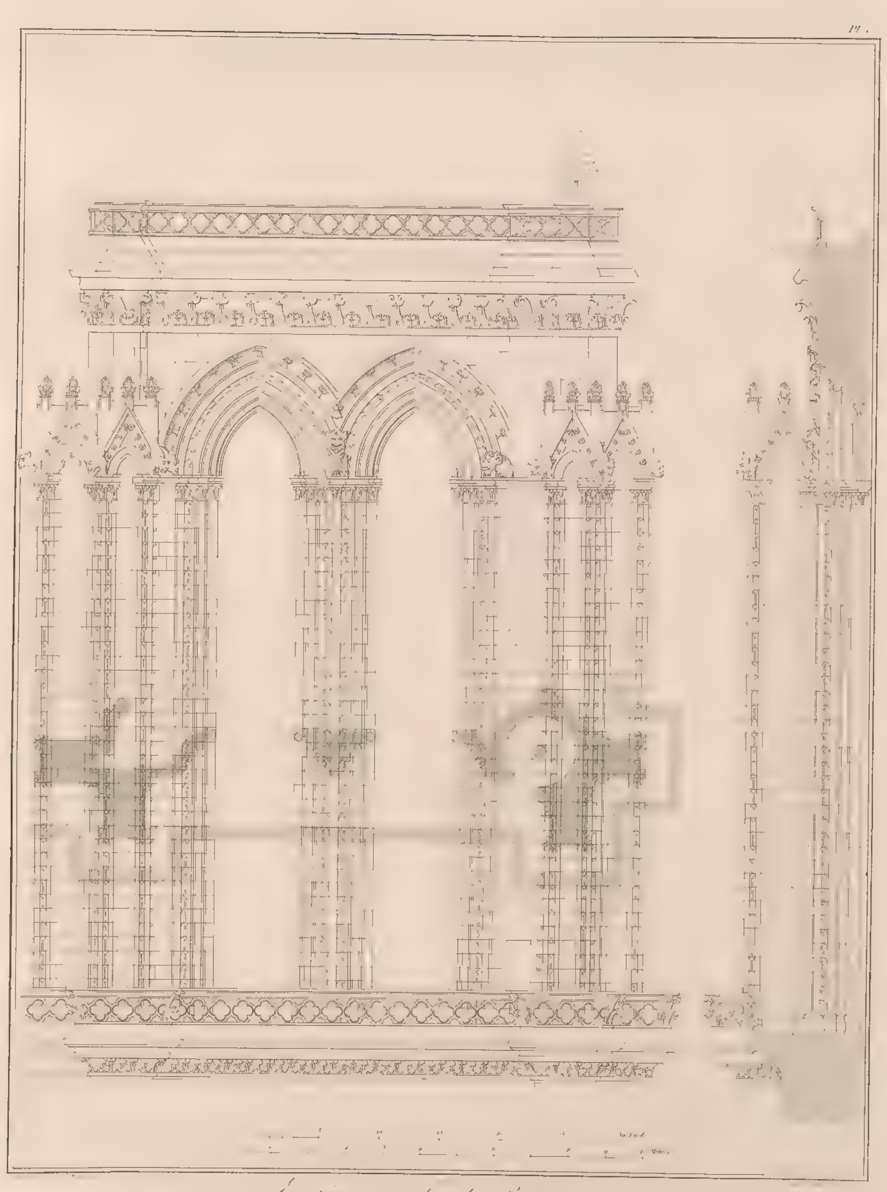


Extérieur. Façade Principale. Détail des Galeries des Rois et de la ...

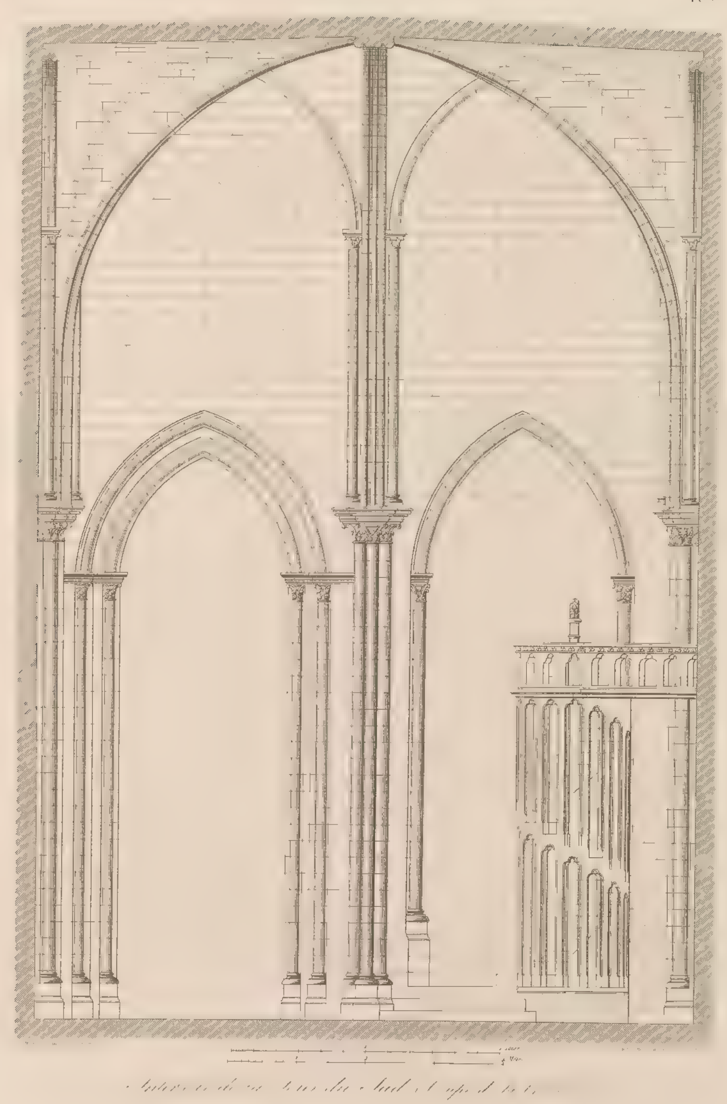


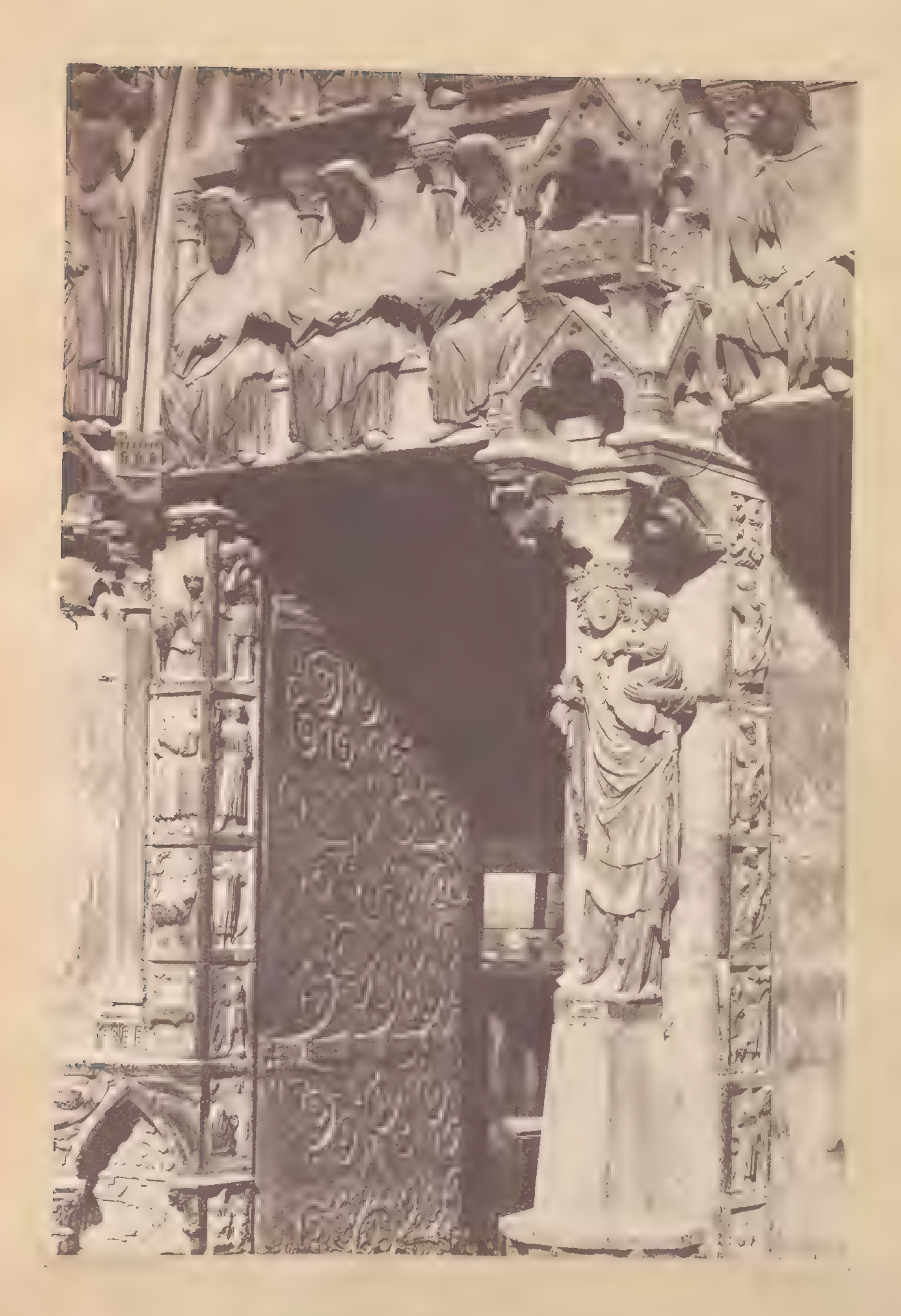
Pl 6

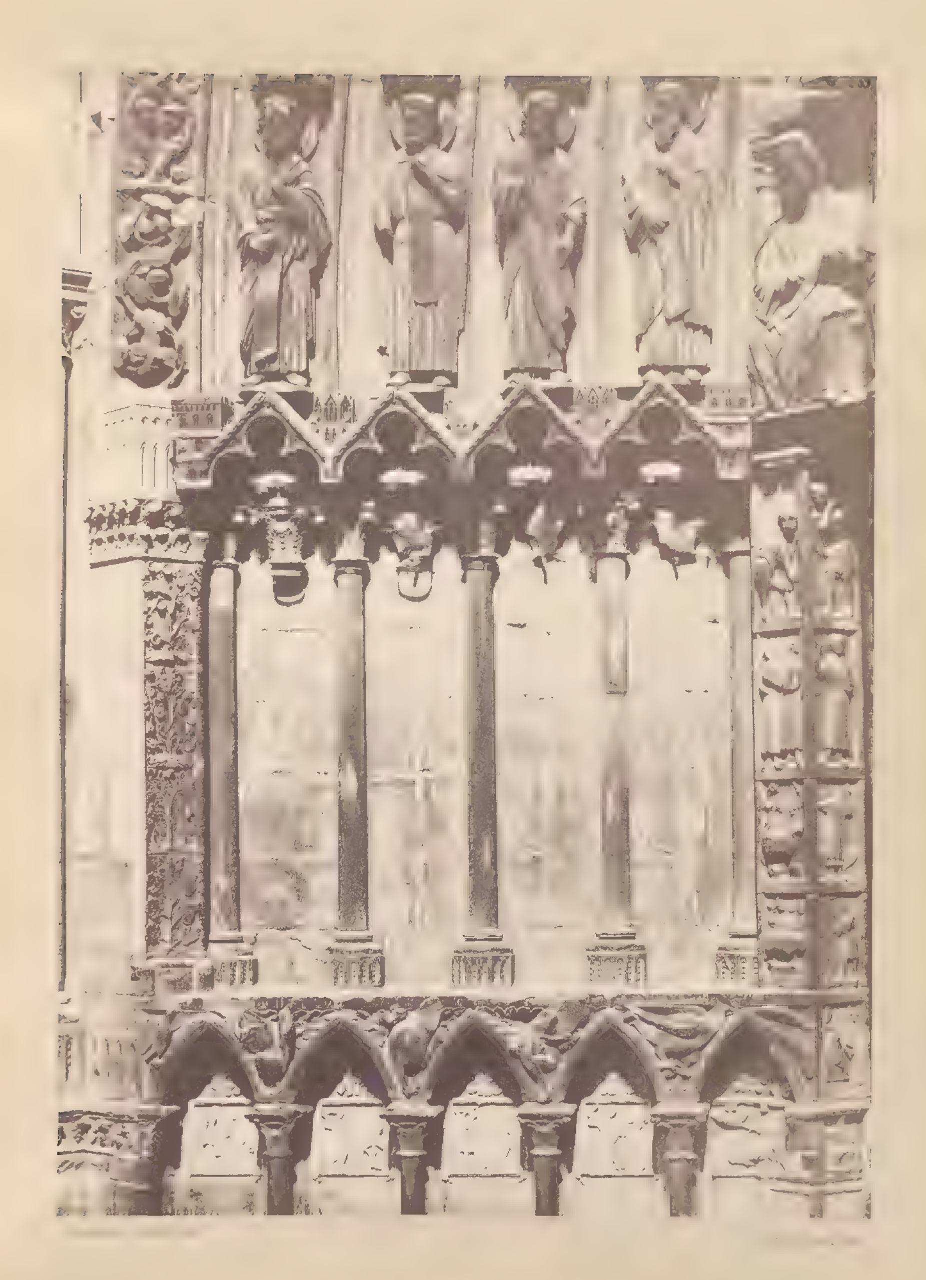




Extérieur · Façade · Principale









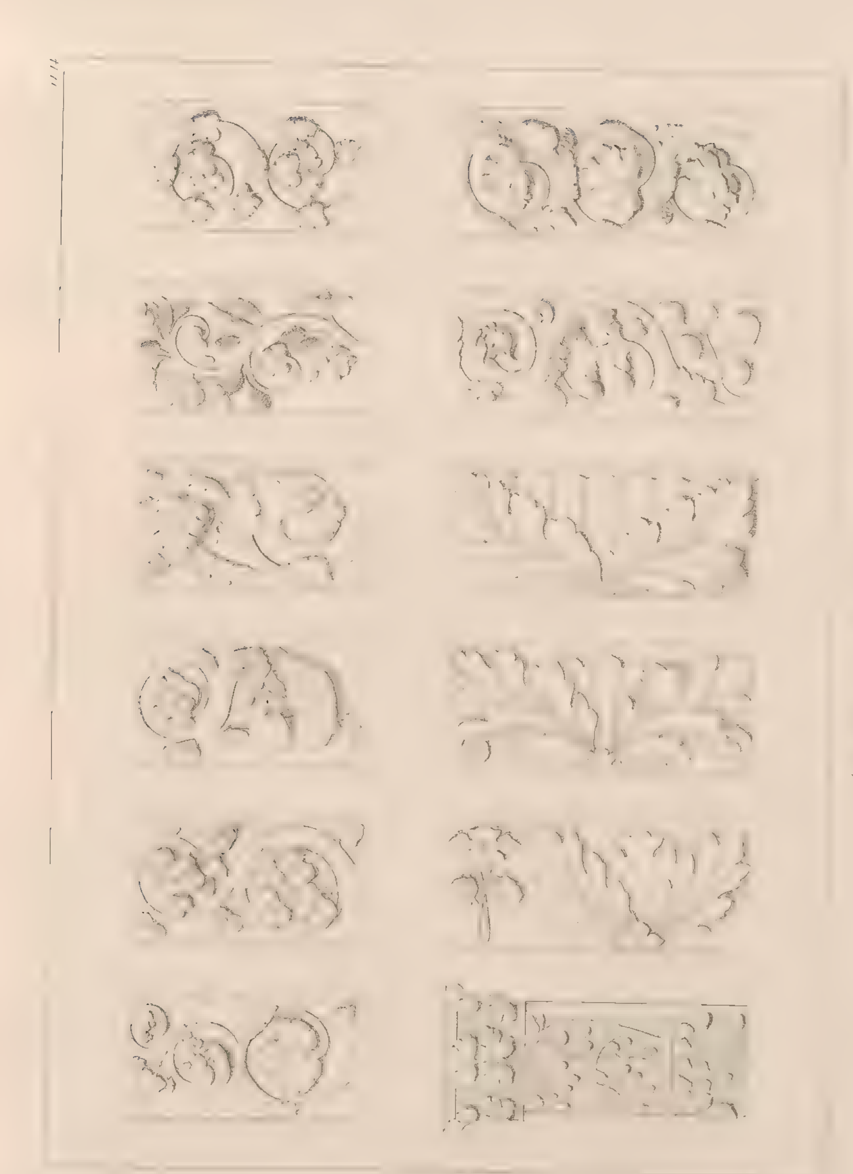
ENSEMBLE DU TYMPAN

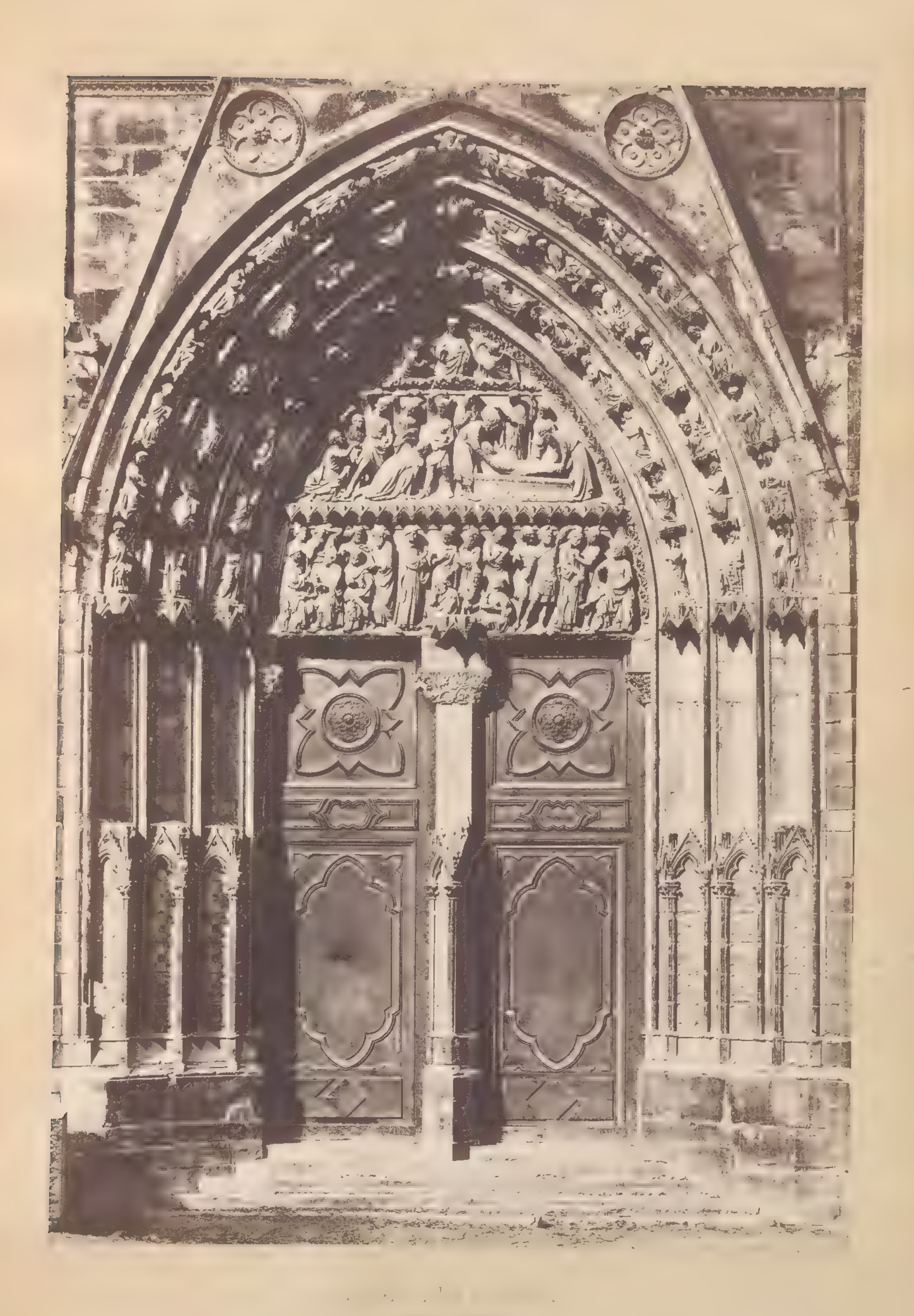
Façade principale portail N° 1



Extérieur (Façade Principale)

[illegible] *côté droit*





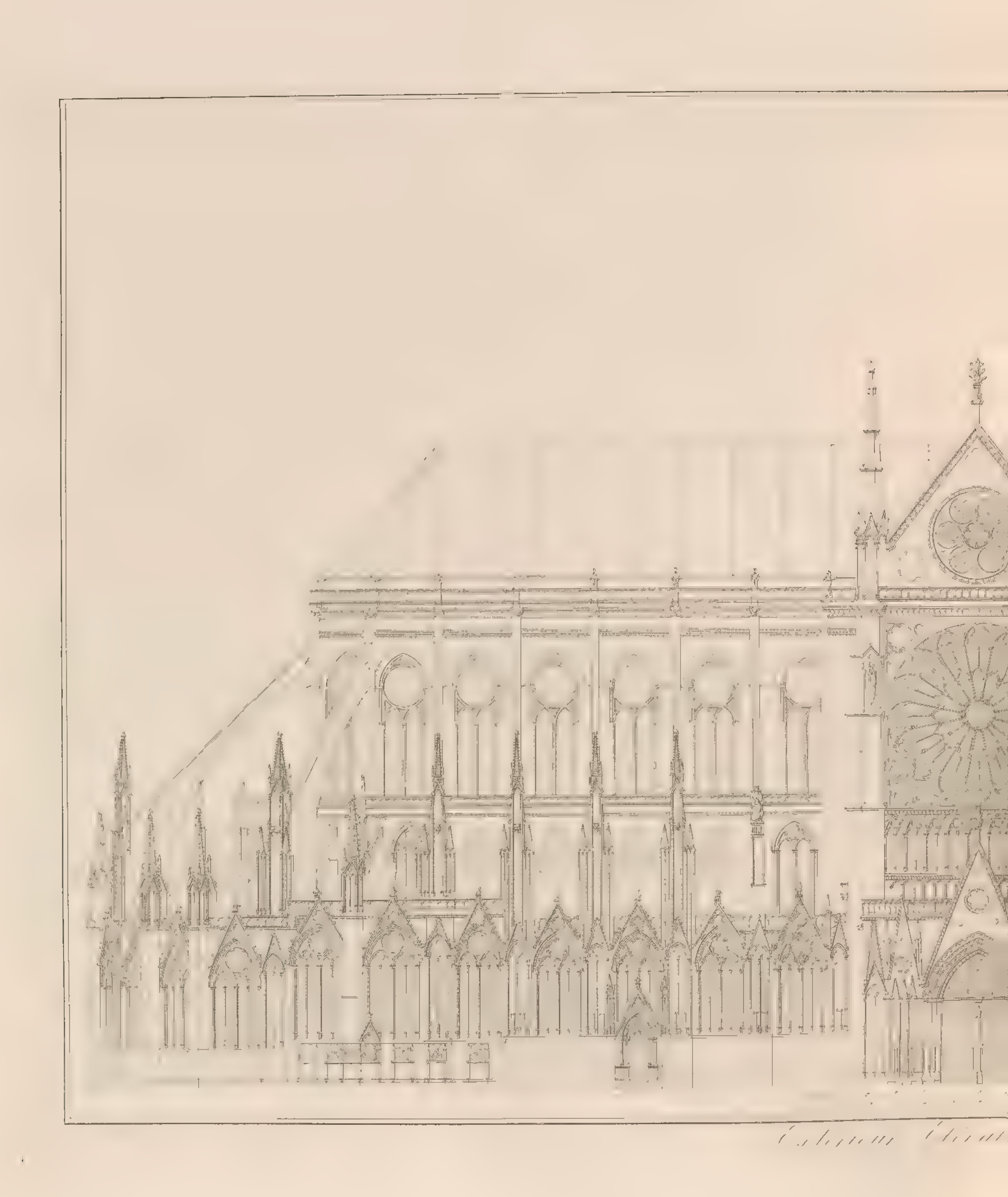


FRAGMENT [illegible]



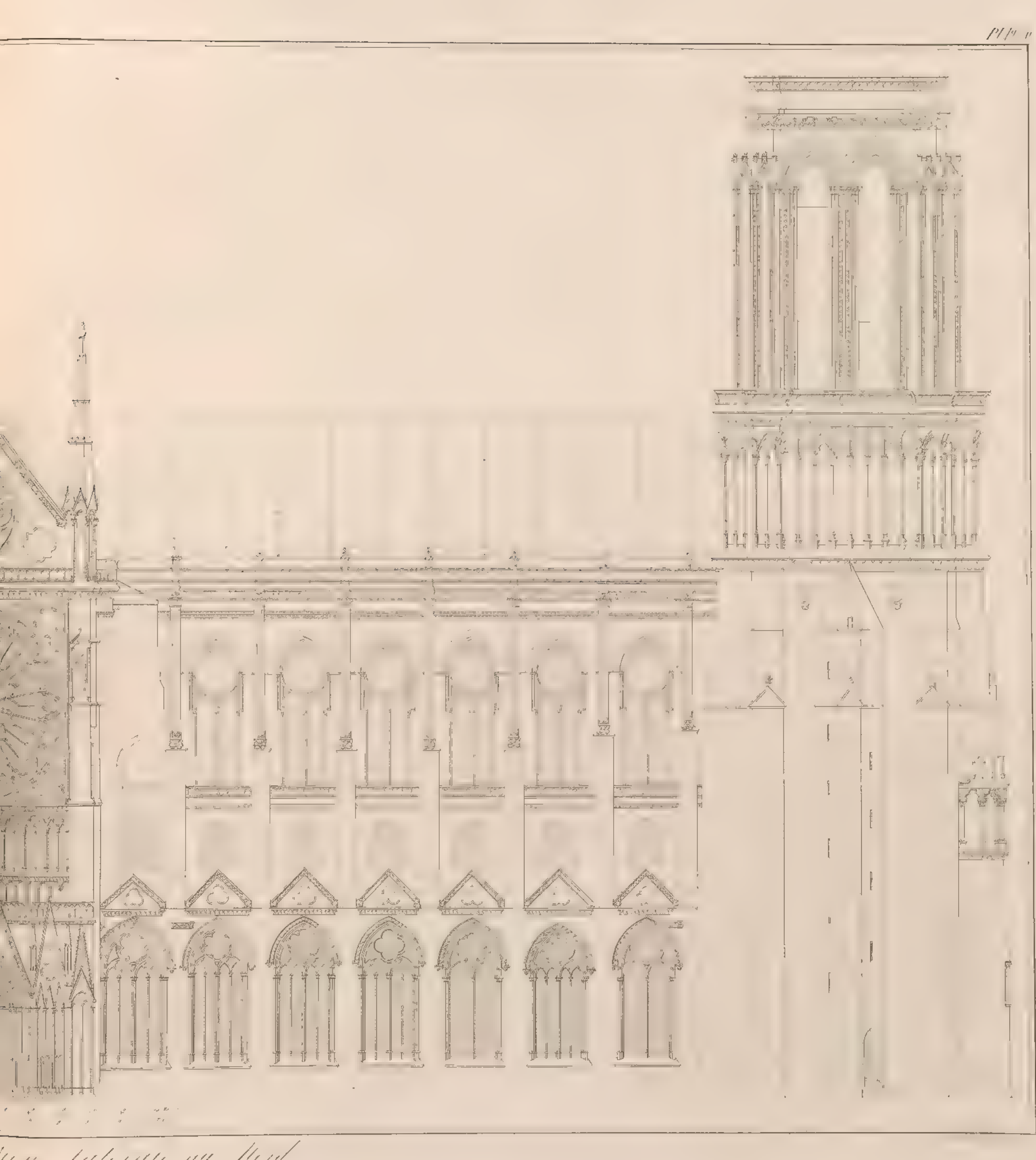
VANTAIL DE LA PORTE SAINTE ANNE





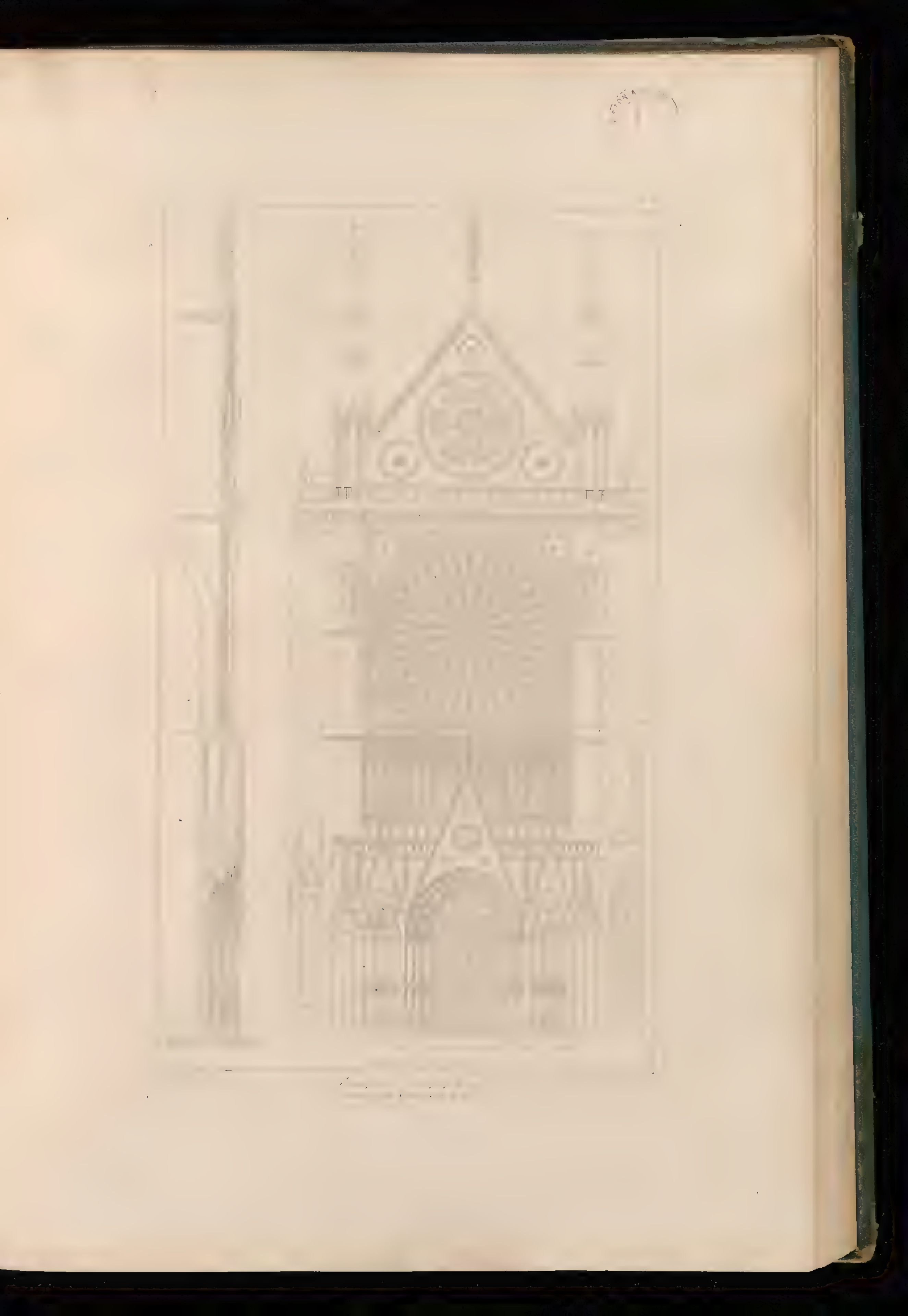
Cologne Cathed

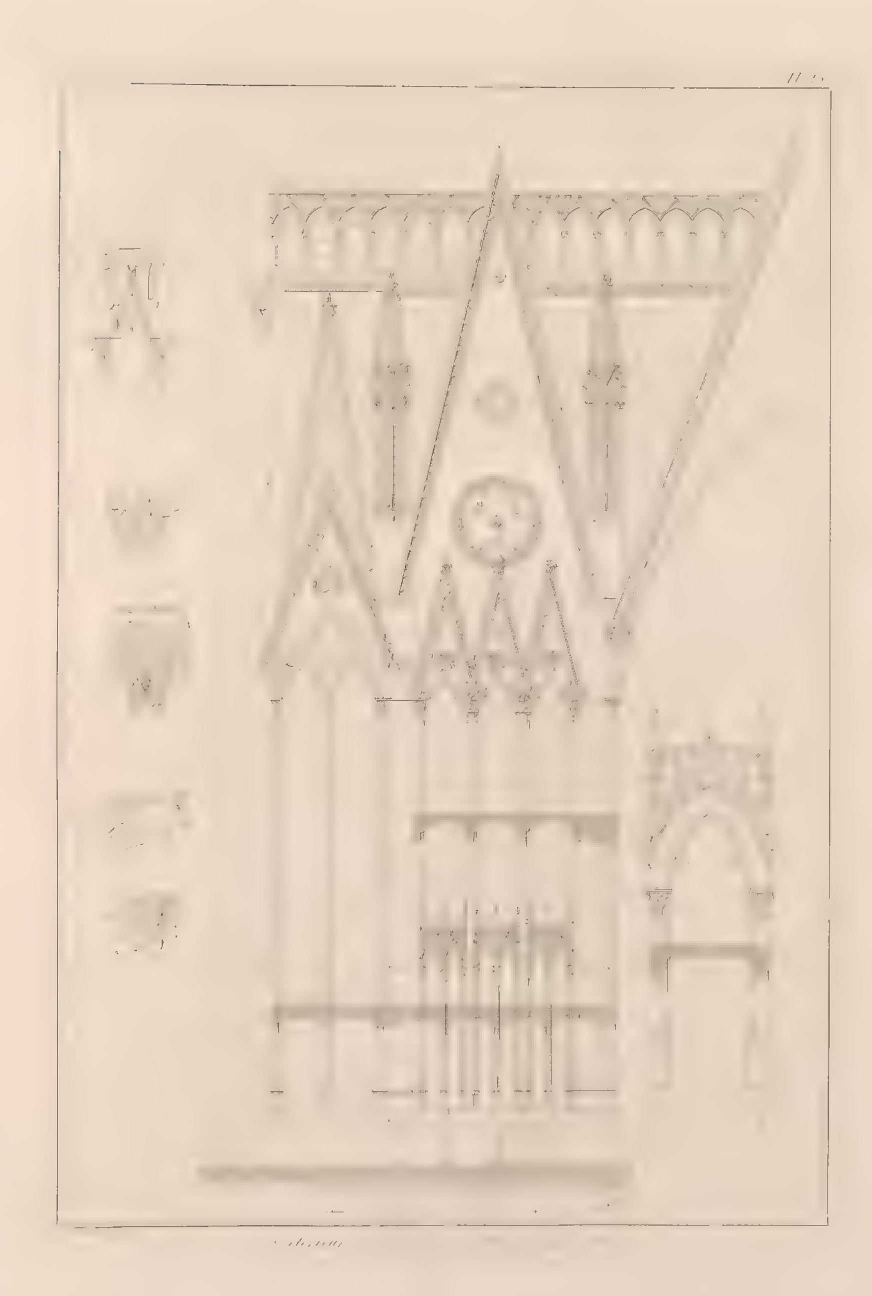
Pl. 4

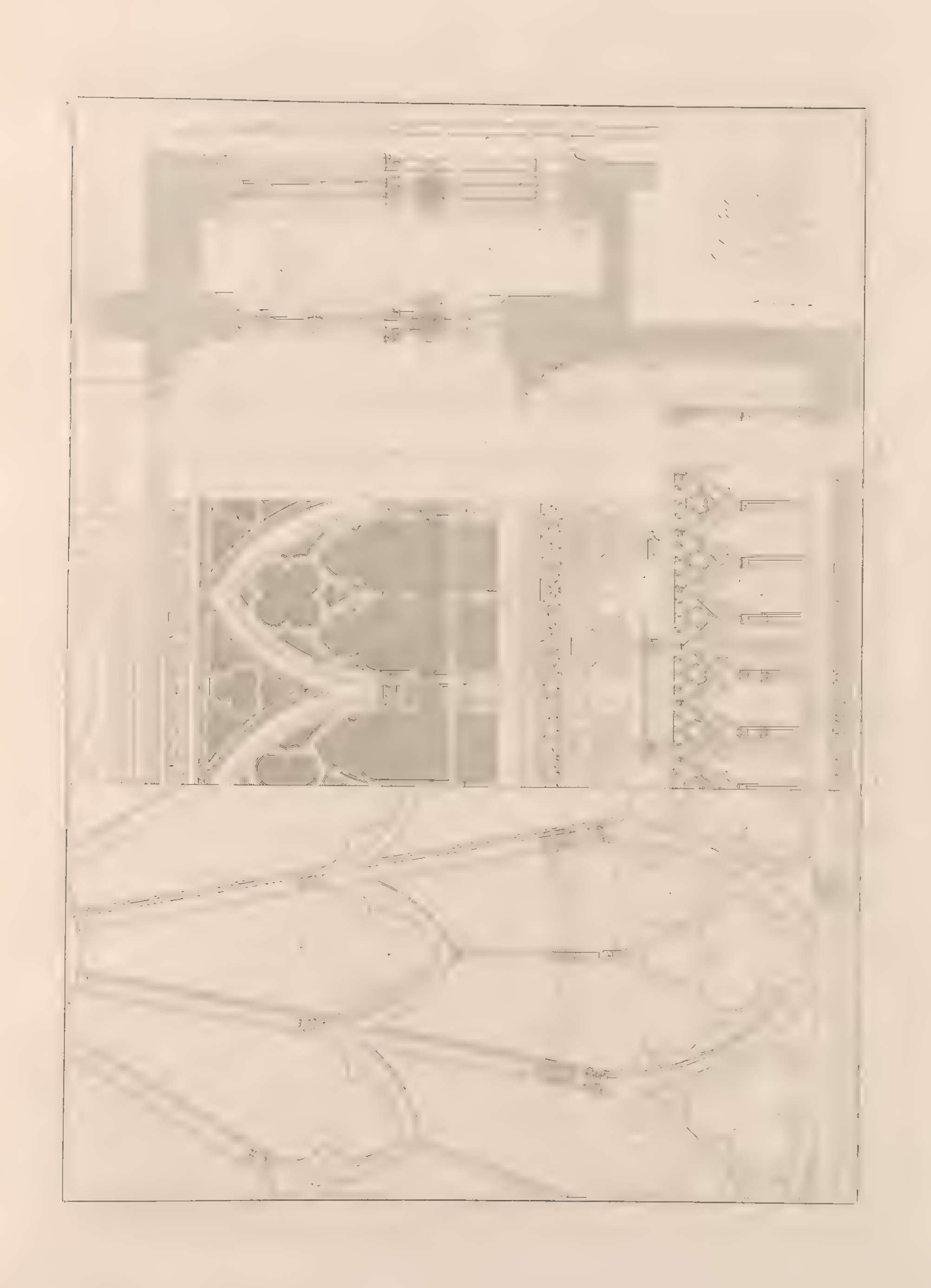


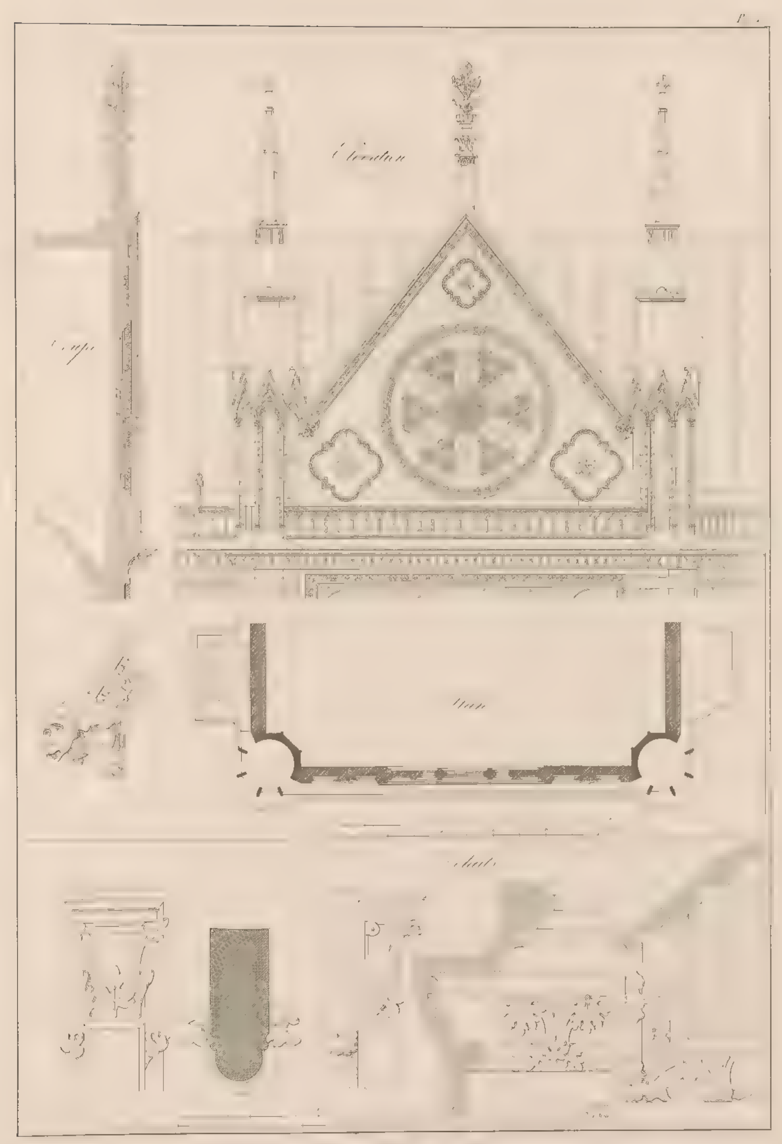
…tion latérale au Nord

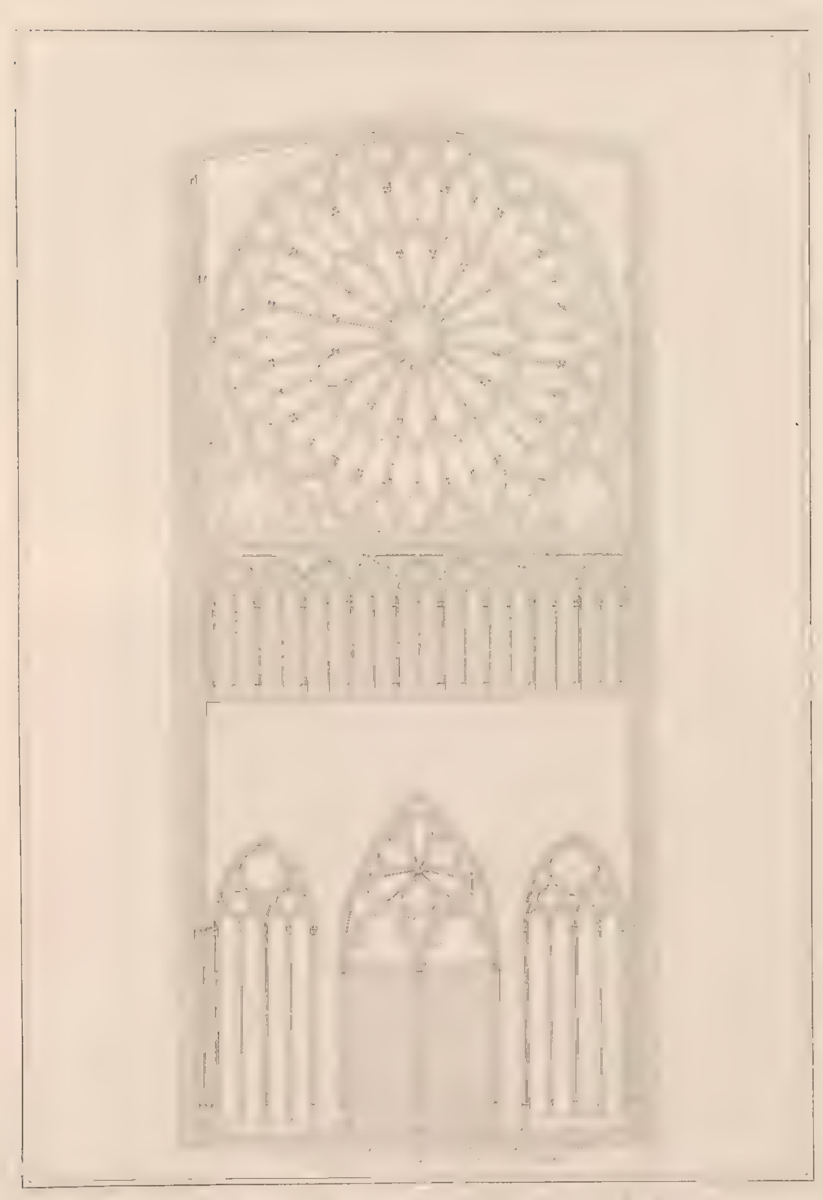


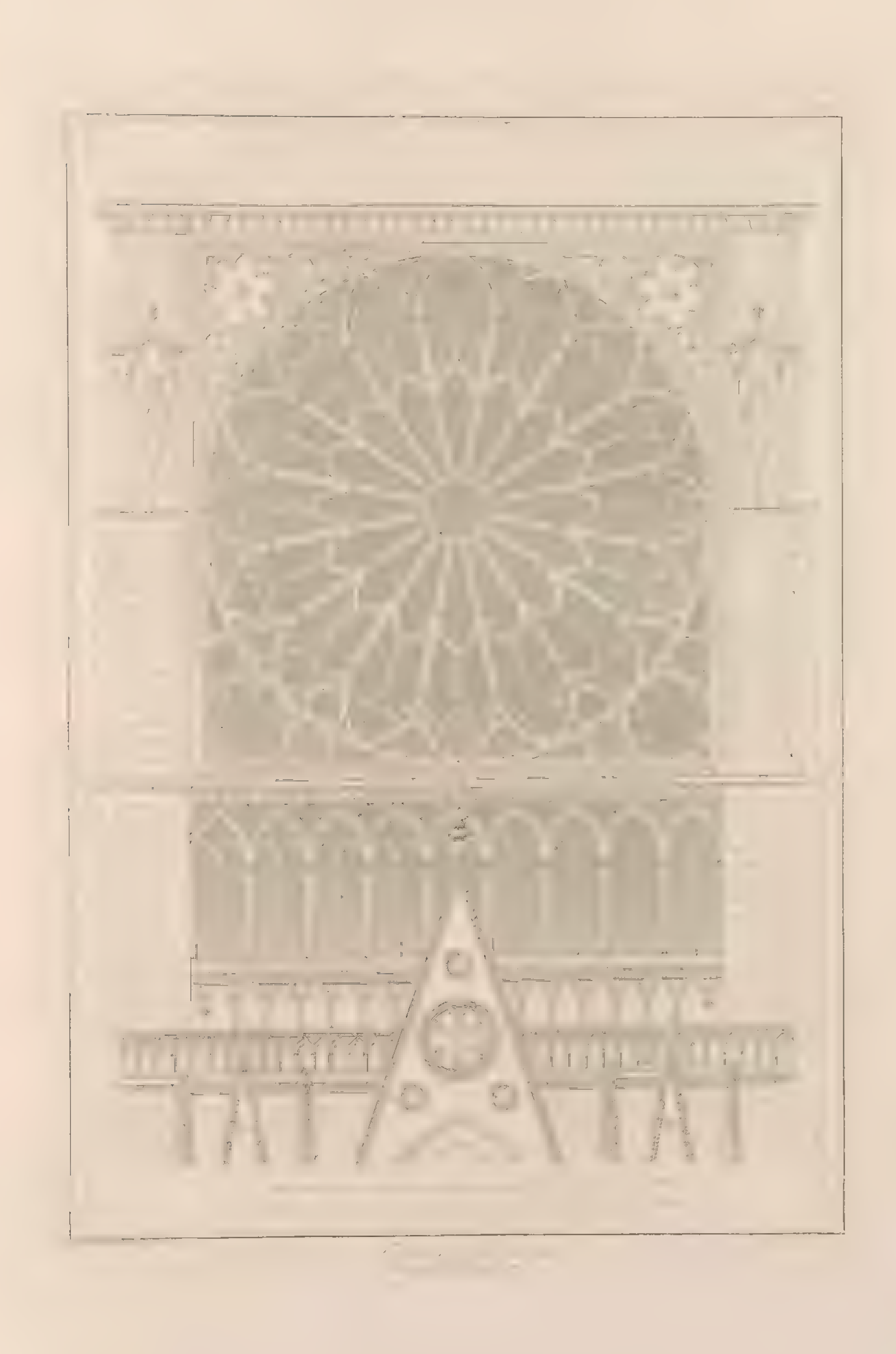












Pl 45 bis





Intérieur Côté Latéral du Nord

Détails de la Rosace

AMTE CRIT : O.J. FETTVER :



✠ HELIES : J · ENOC :

Intérieur, Côté Latéral du Nord.

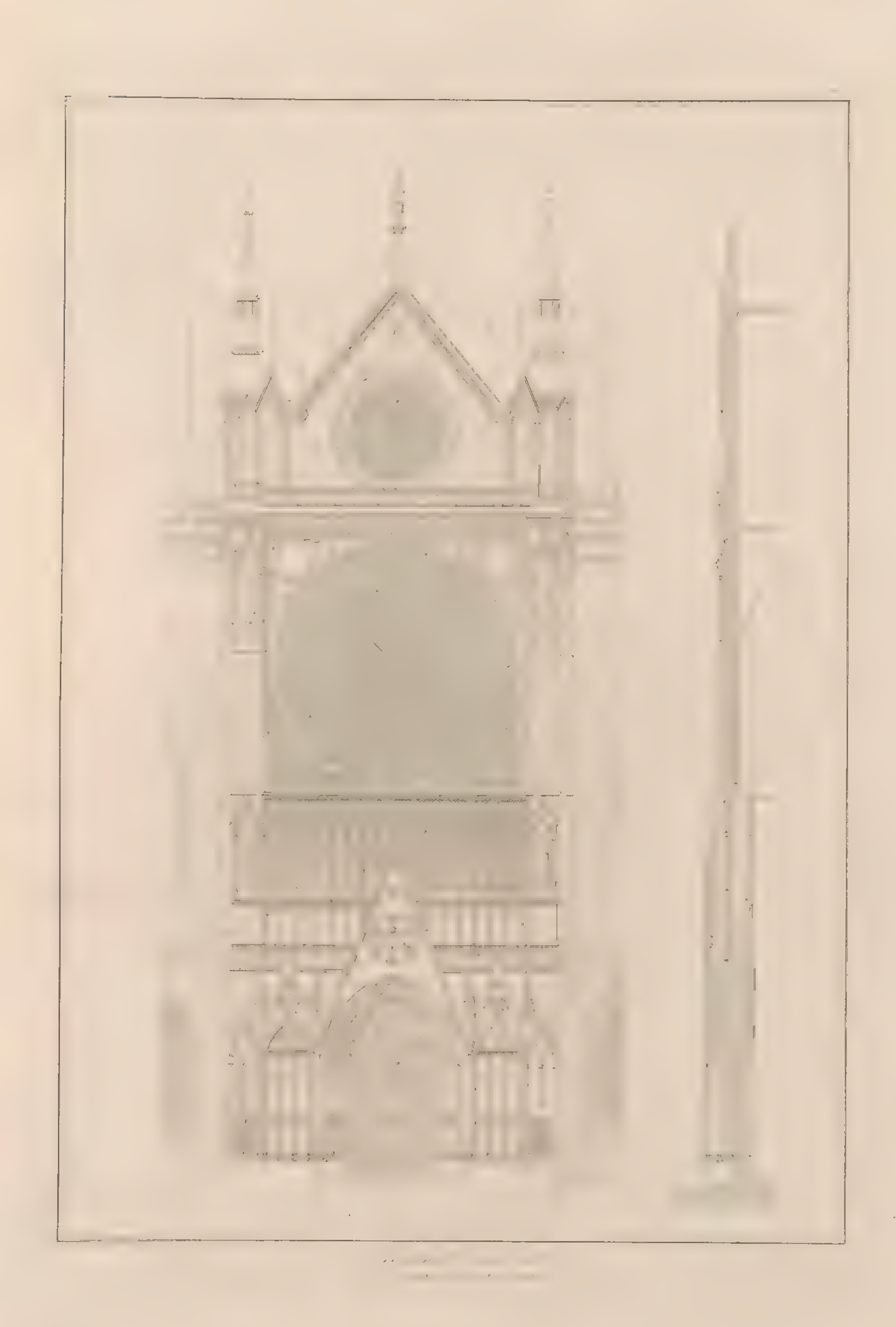
[illegible] de la Rose





Intérieur. Côté Latéral du Nord.

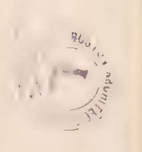
Détails de la Rosace

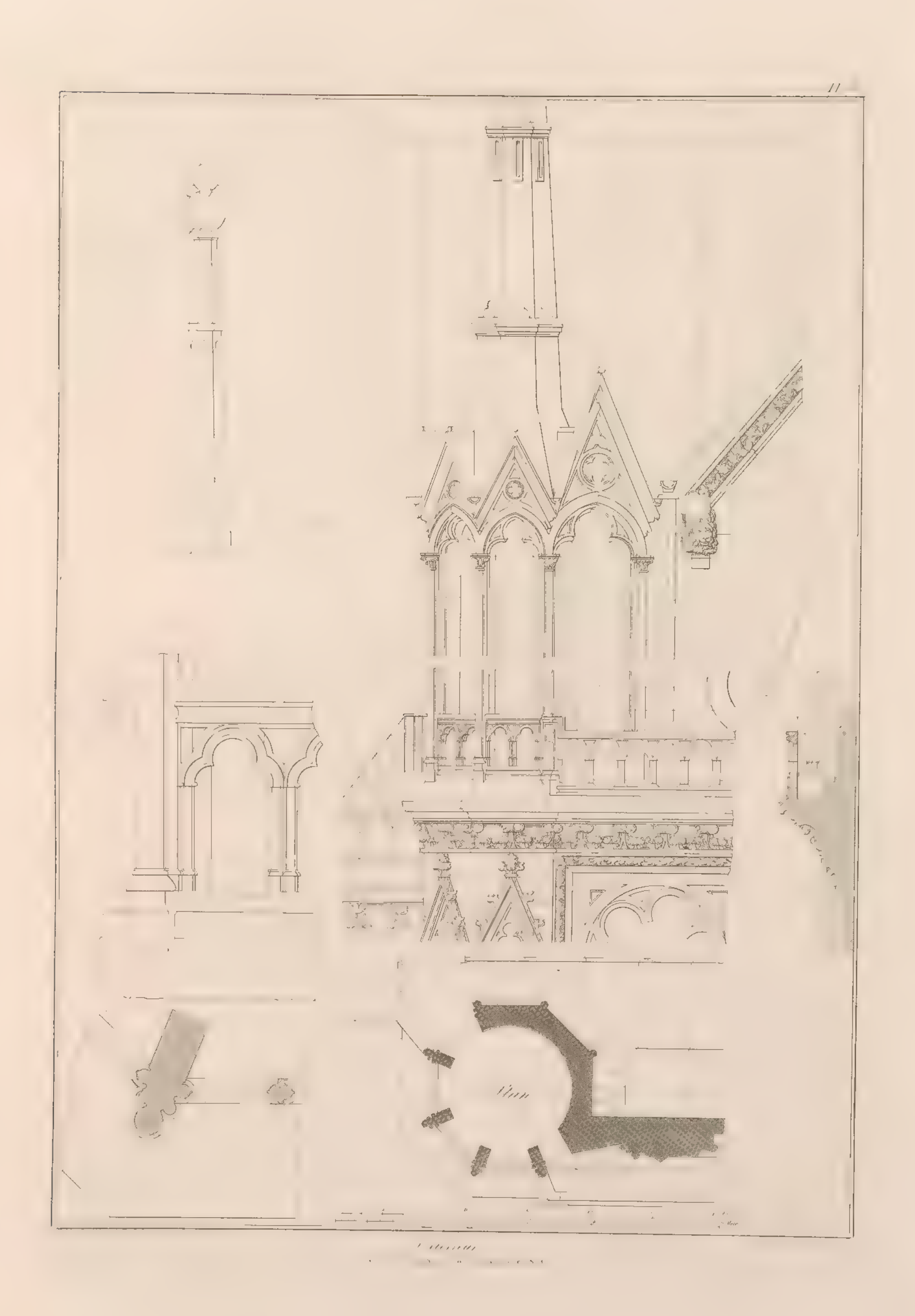


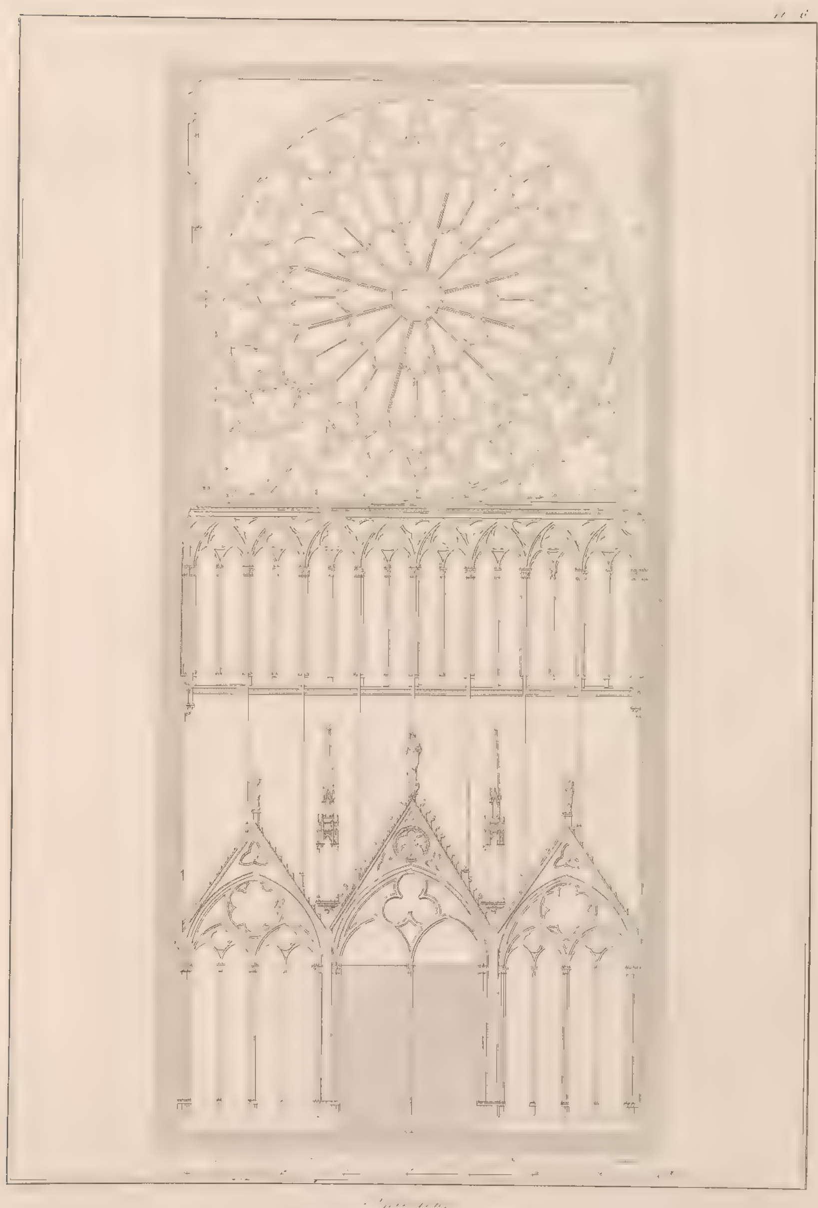
Pl. 54

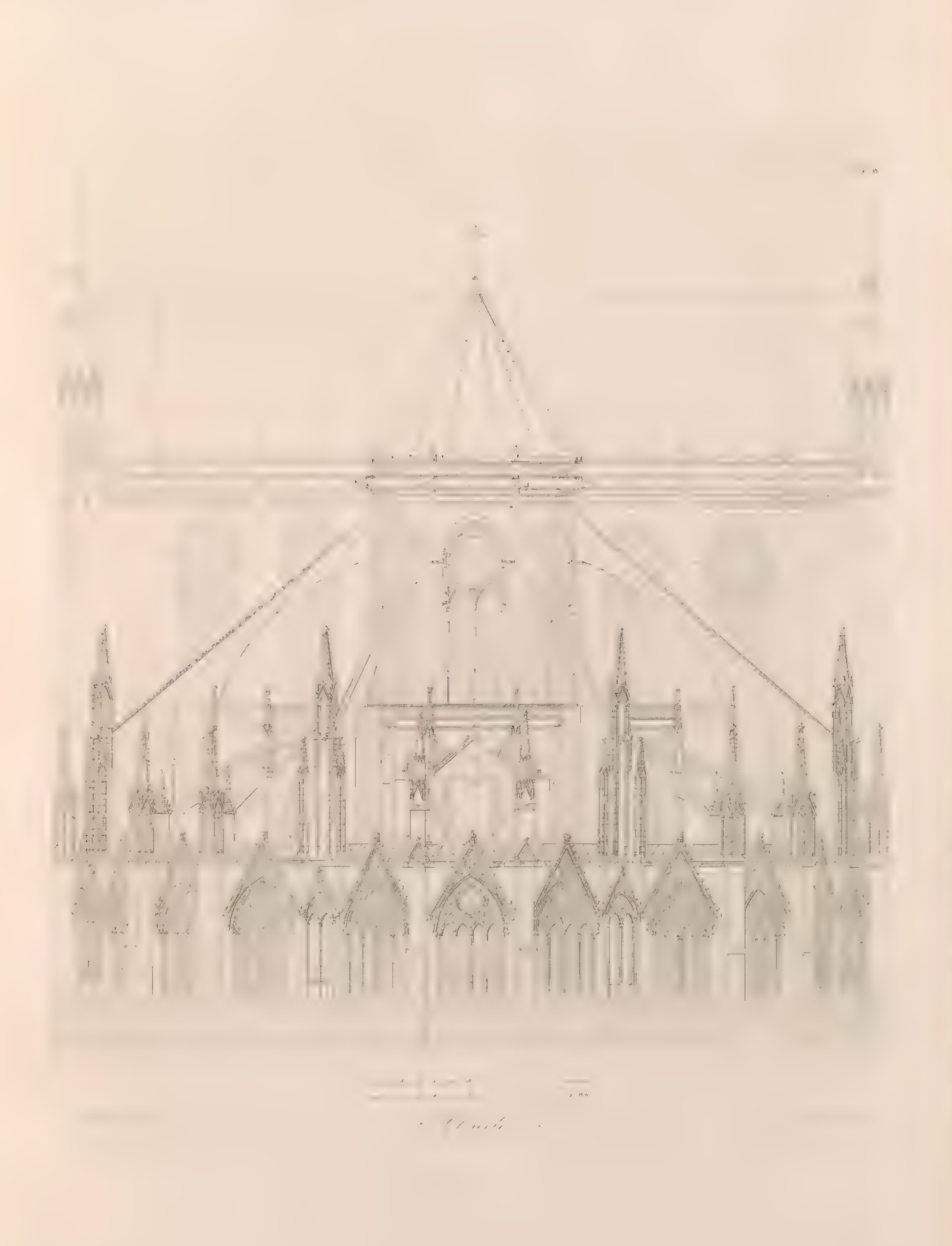
A [illegible]
B [illegible]
C [illegible]
D [illegible]

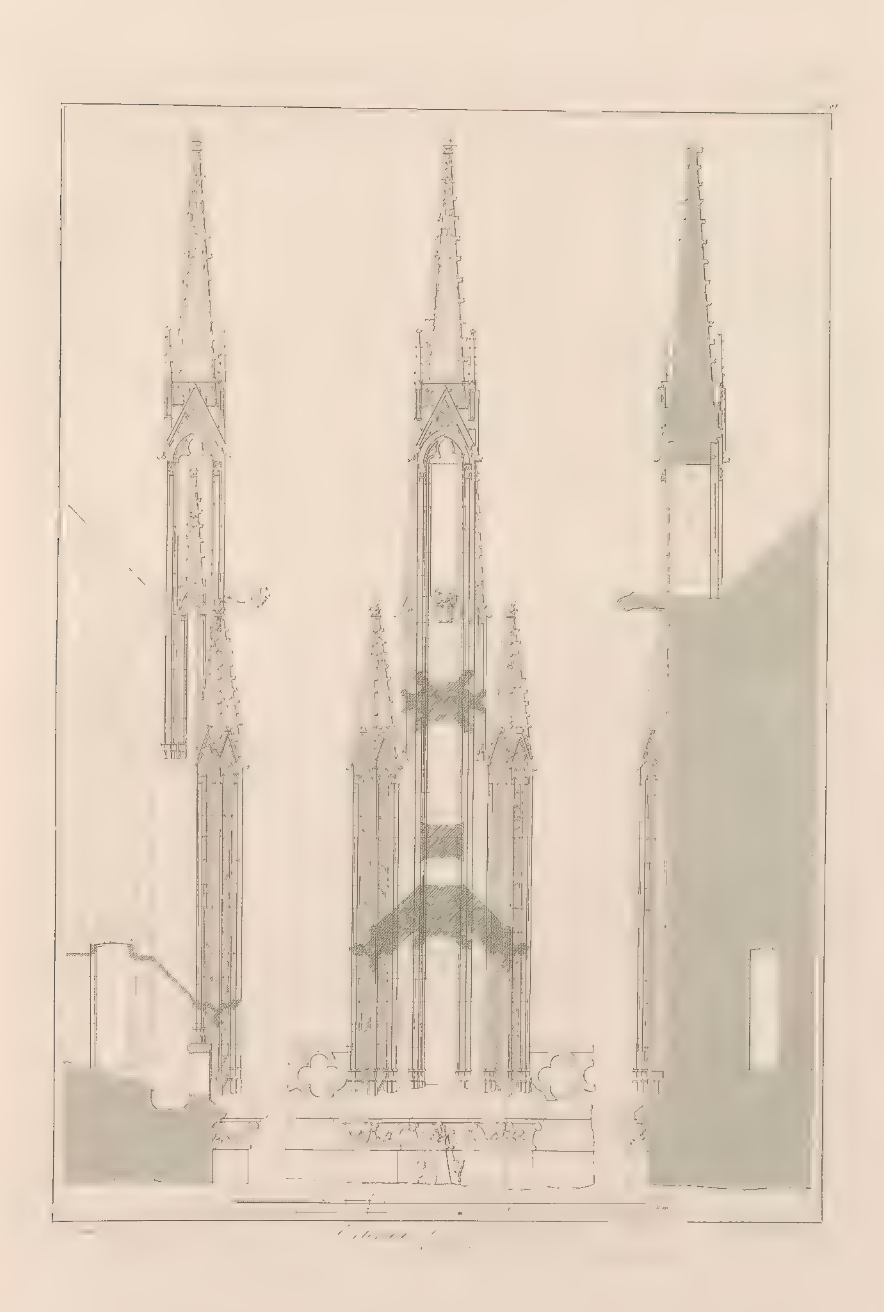
Extérieur [illegible] du Portail latéral [illegible]

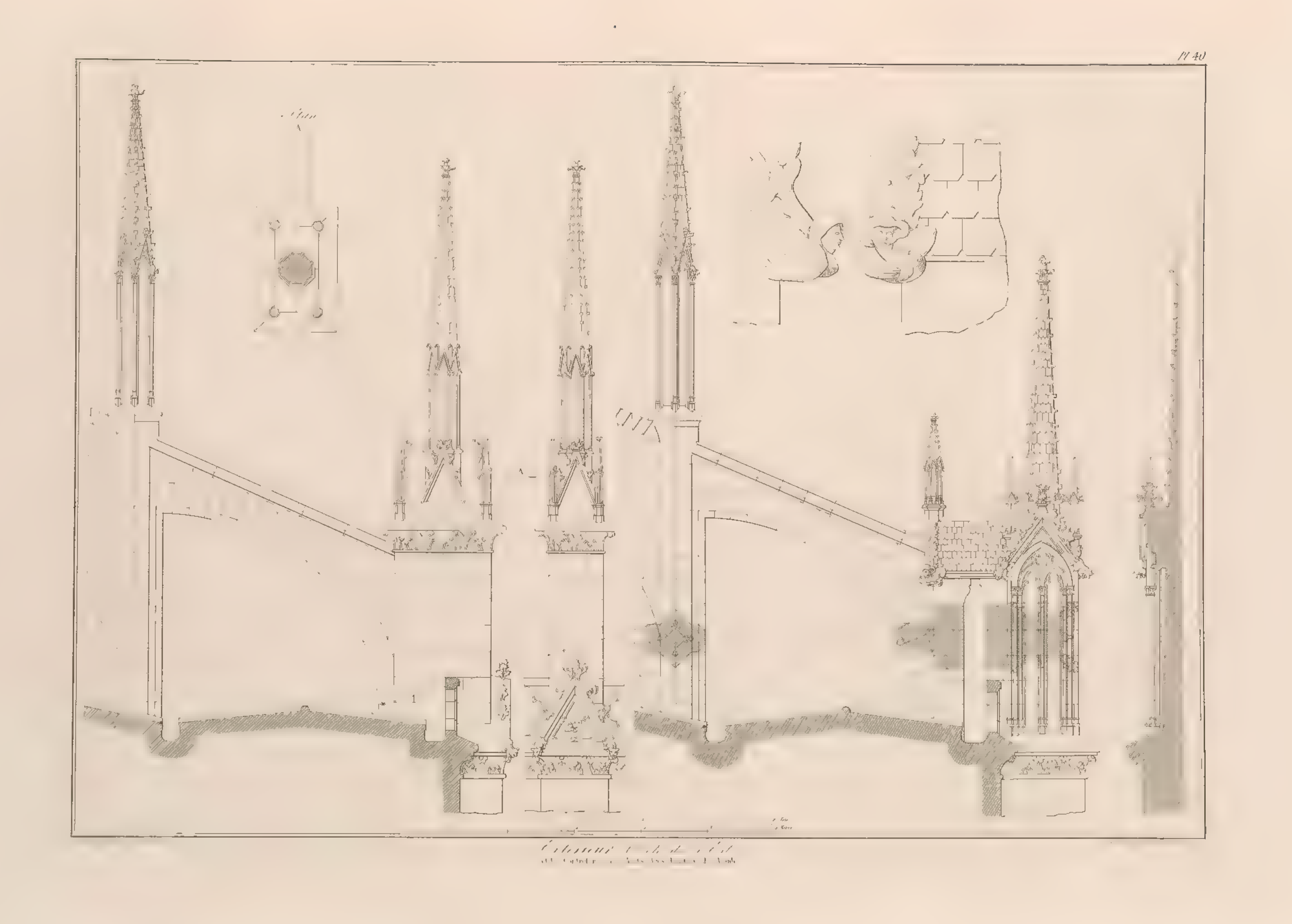


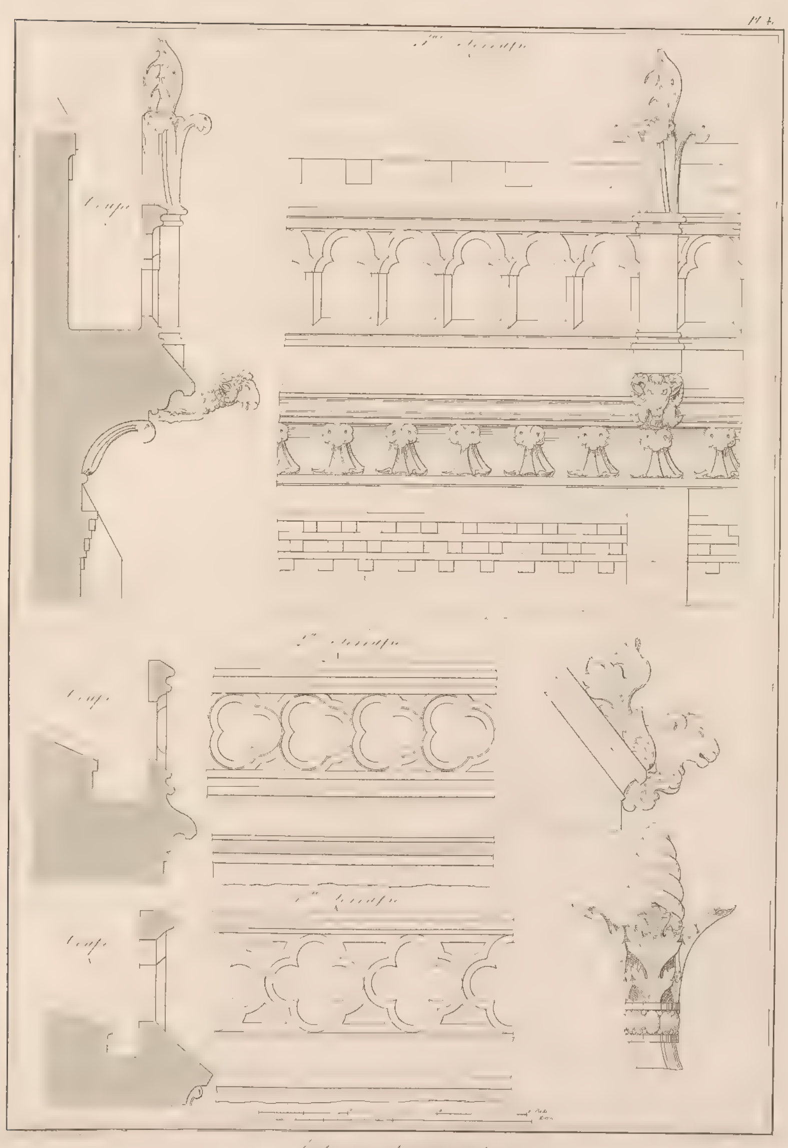


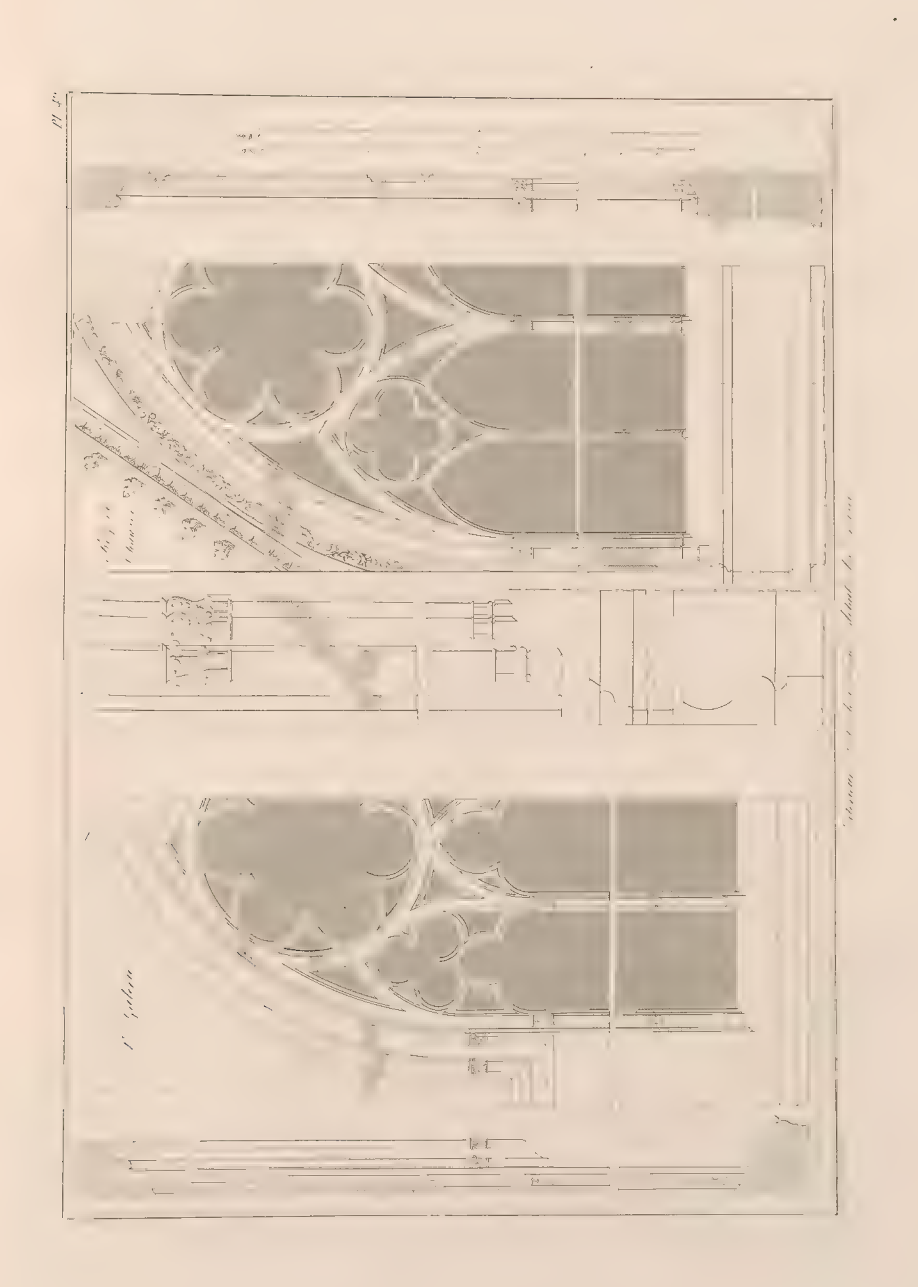


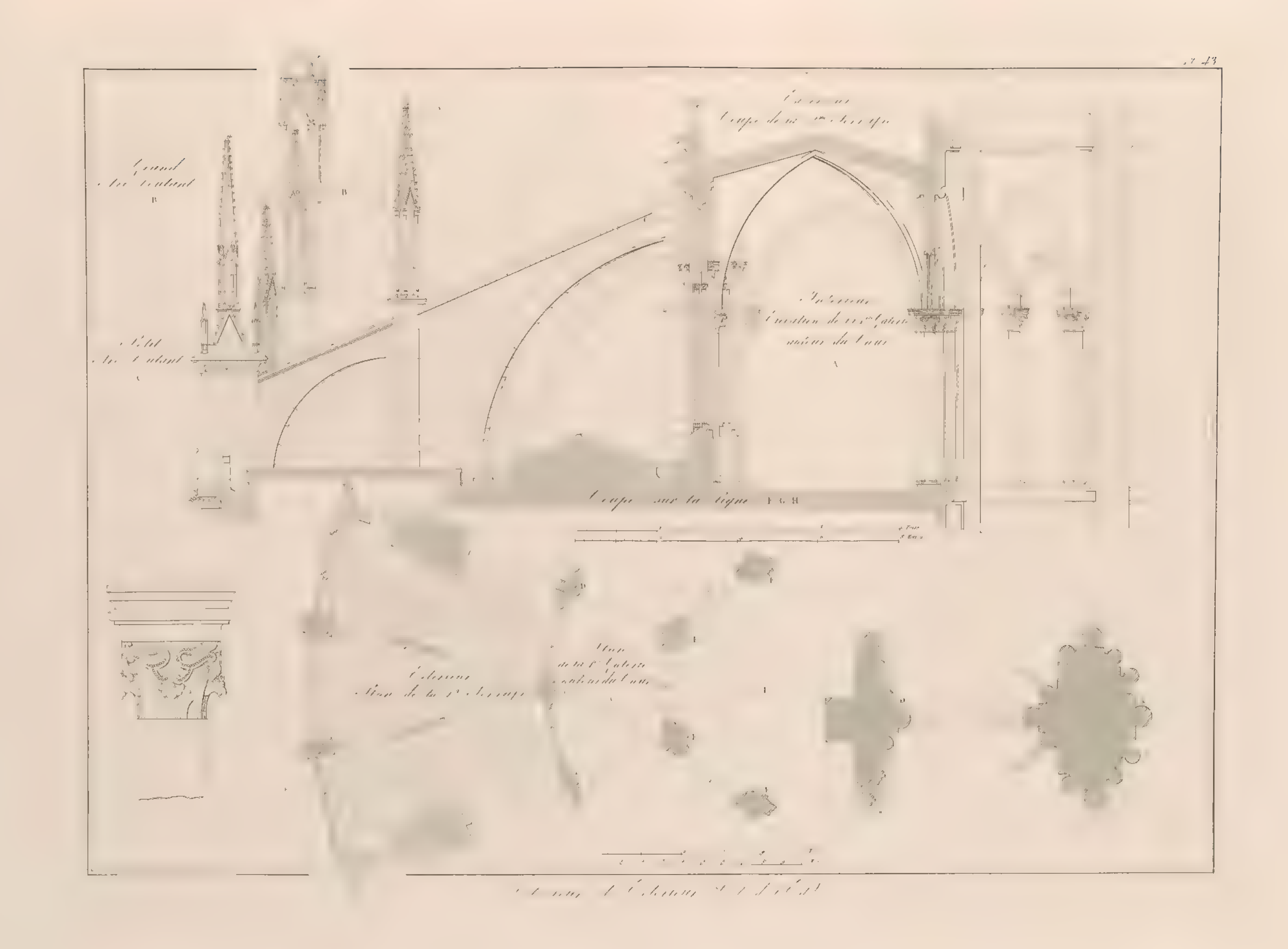


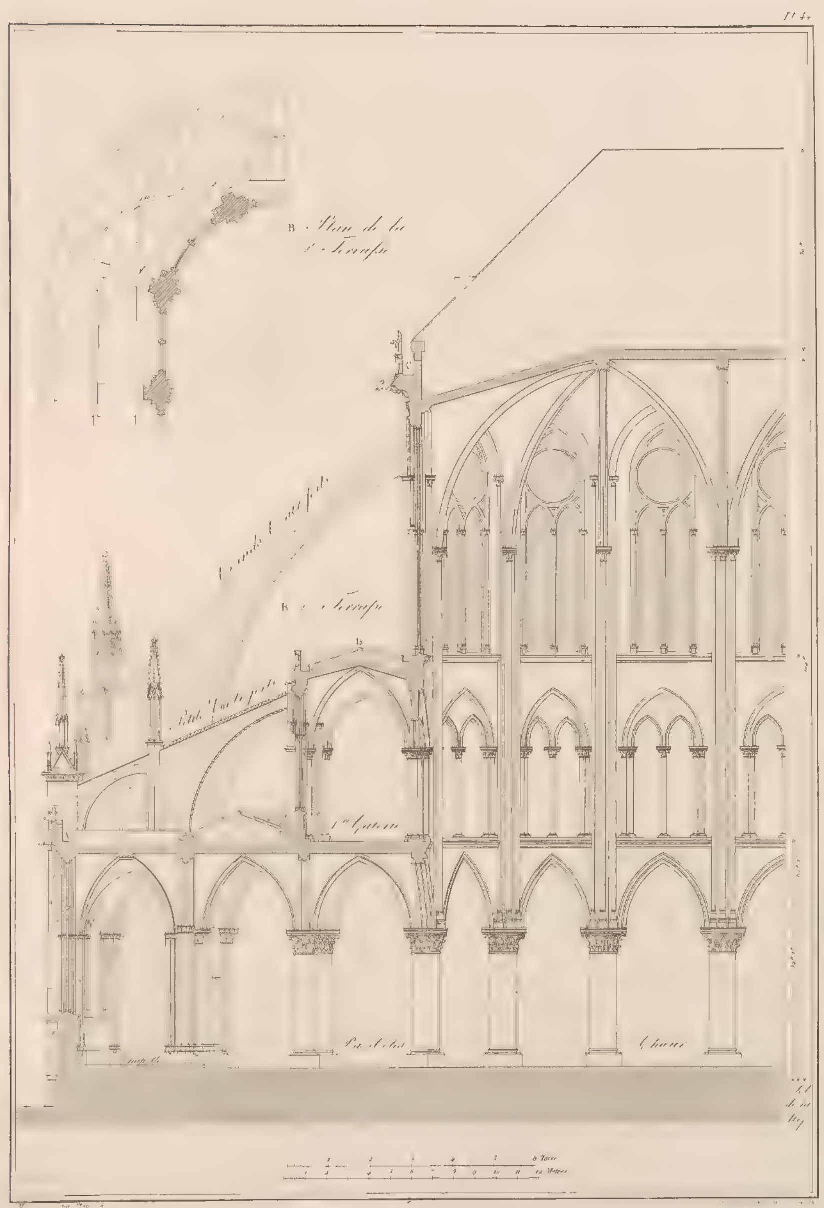




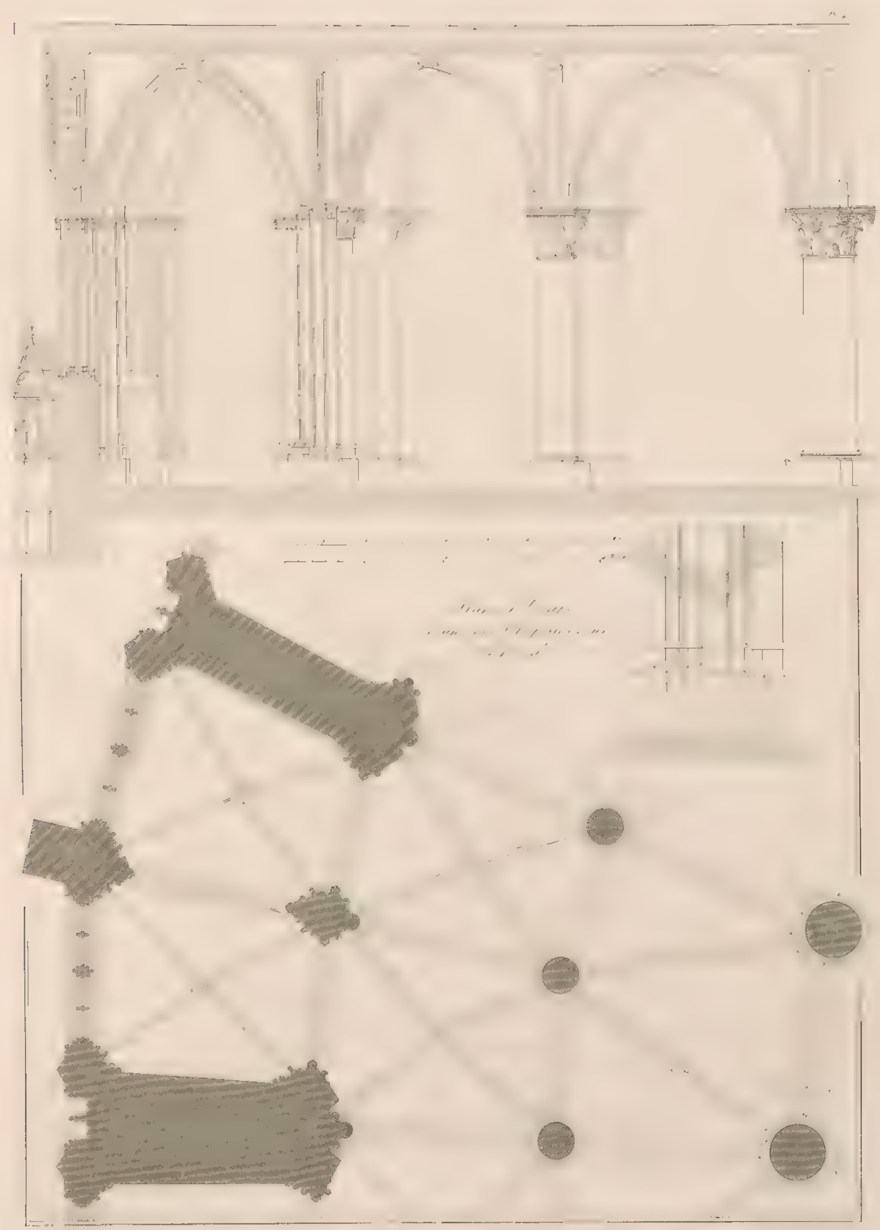





Coupe sur la ligne E G H



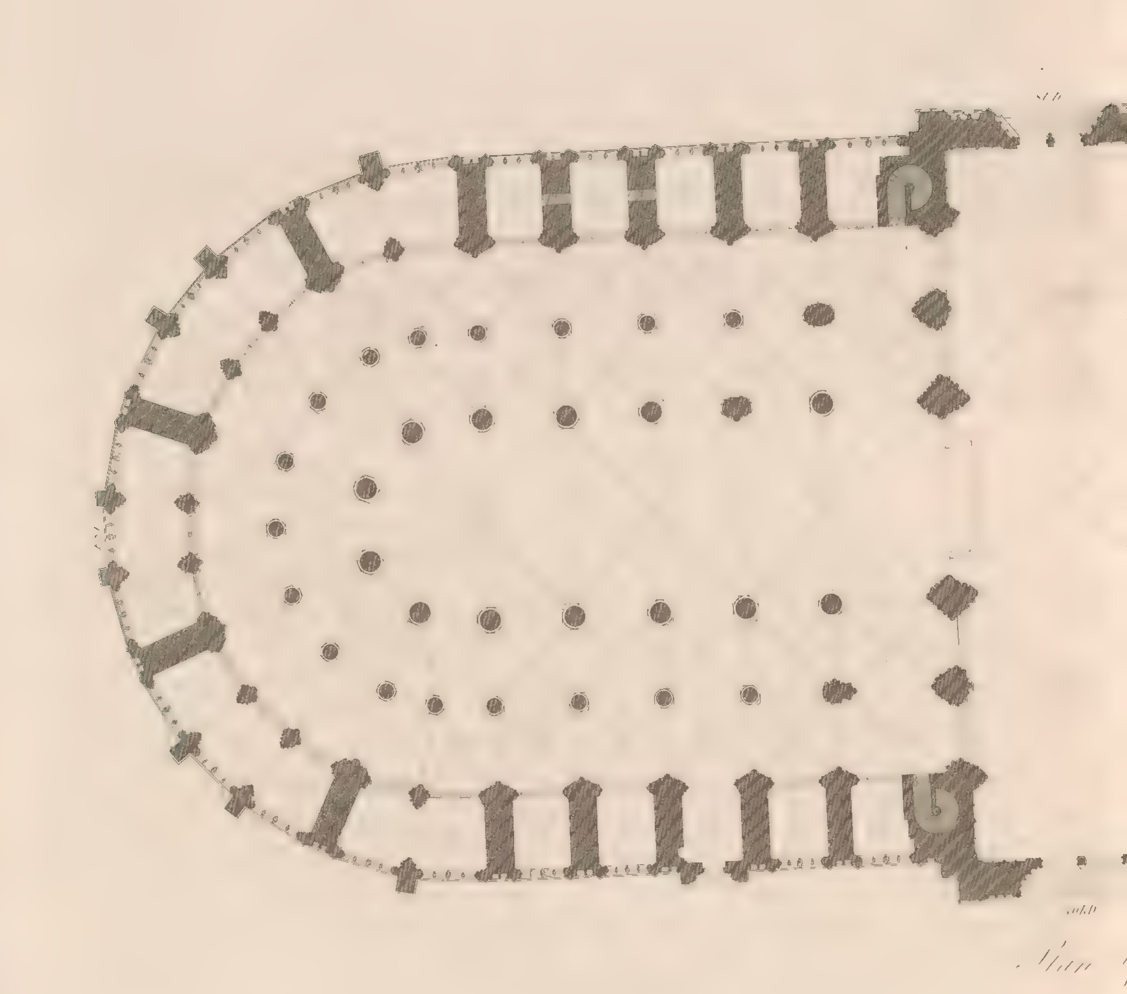
Coupe sur l'Abside.

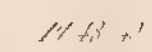



Pl. 46 a 47.

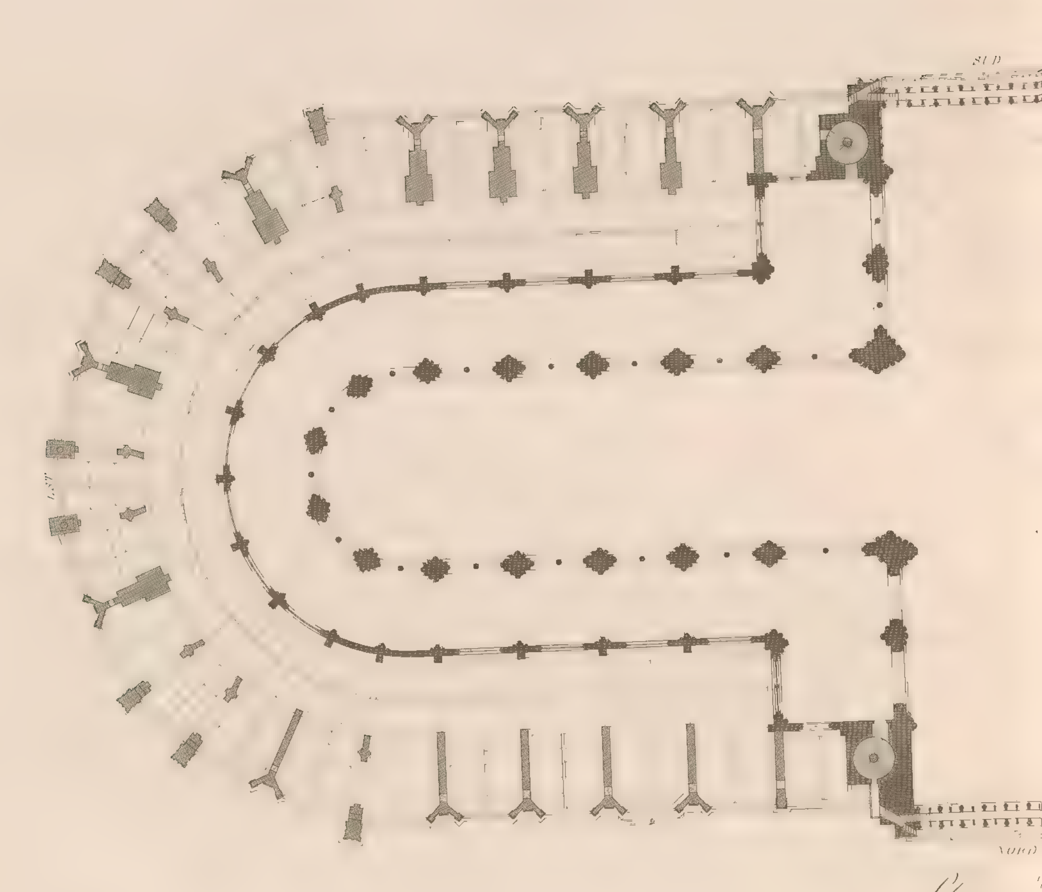


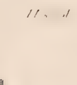
Interieur . Details d'une croisée de l'Abside

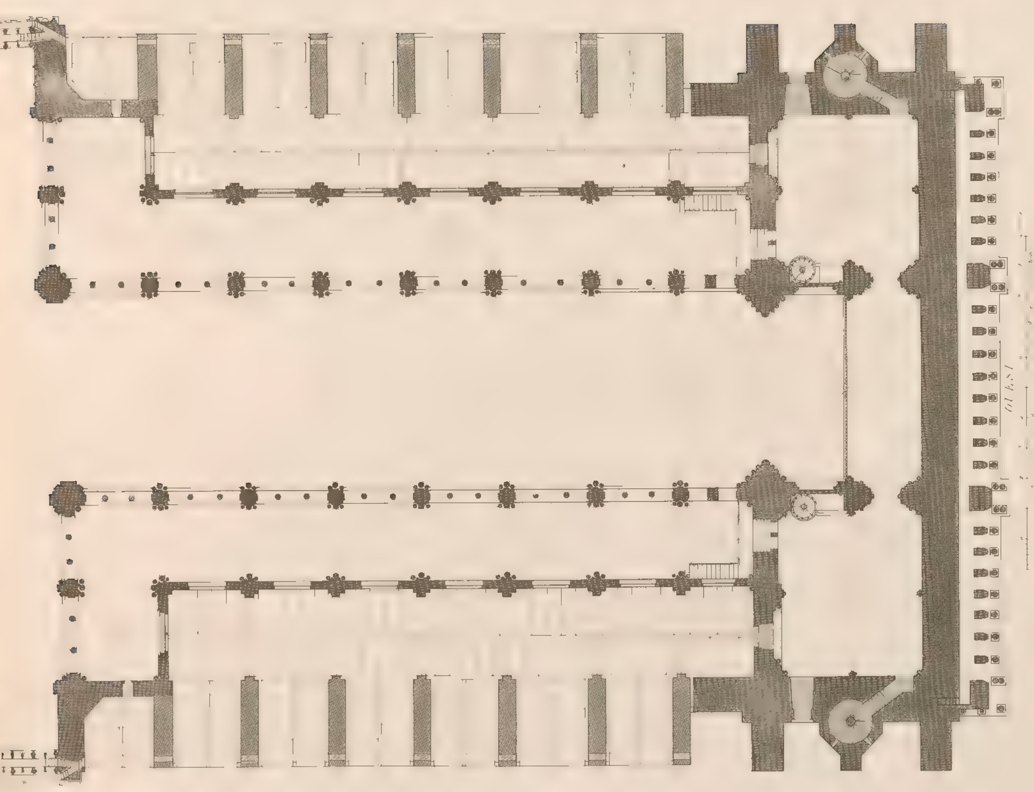




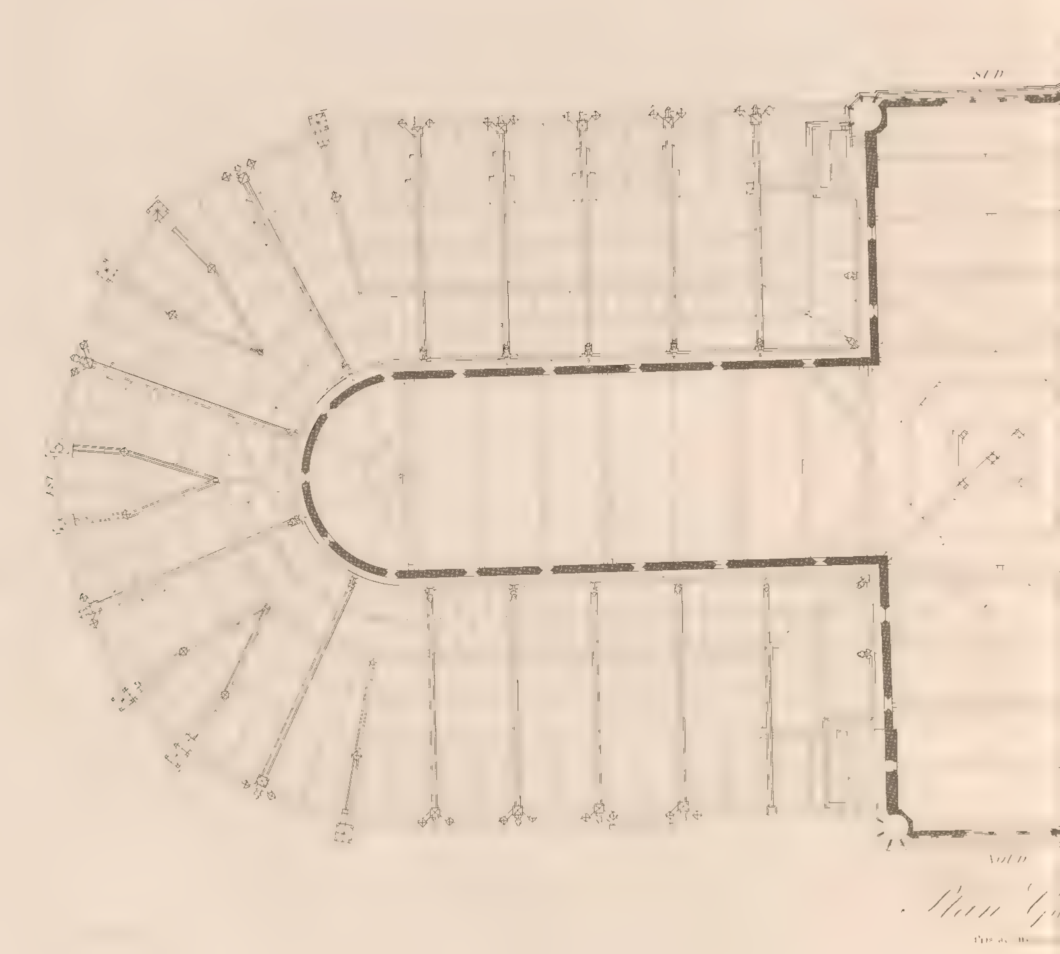
Conrat

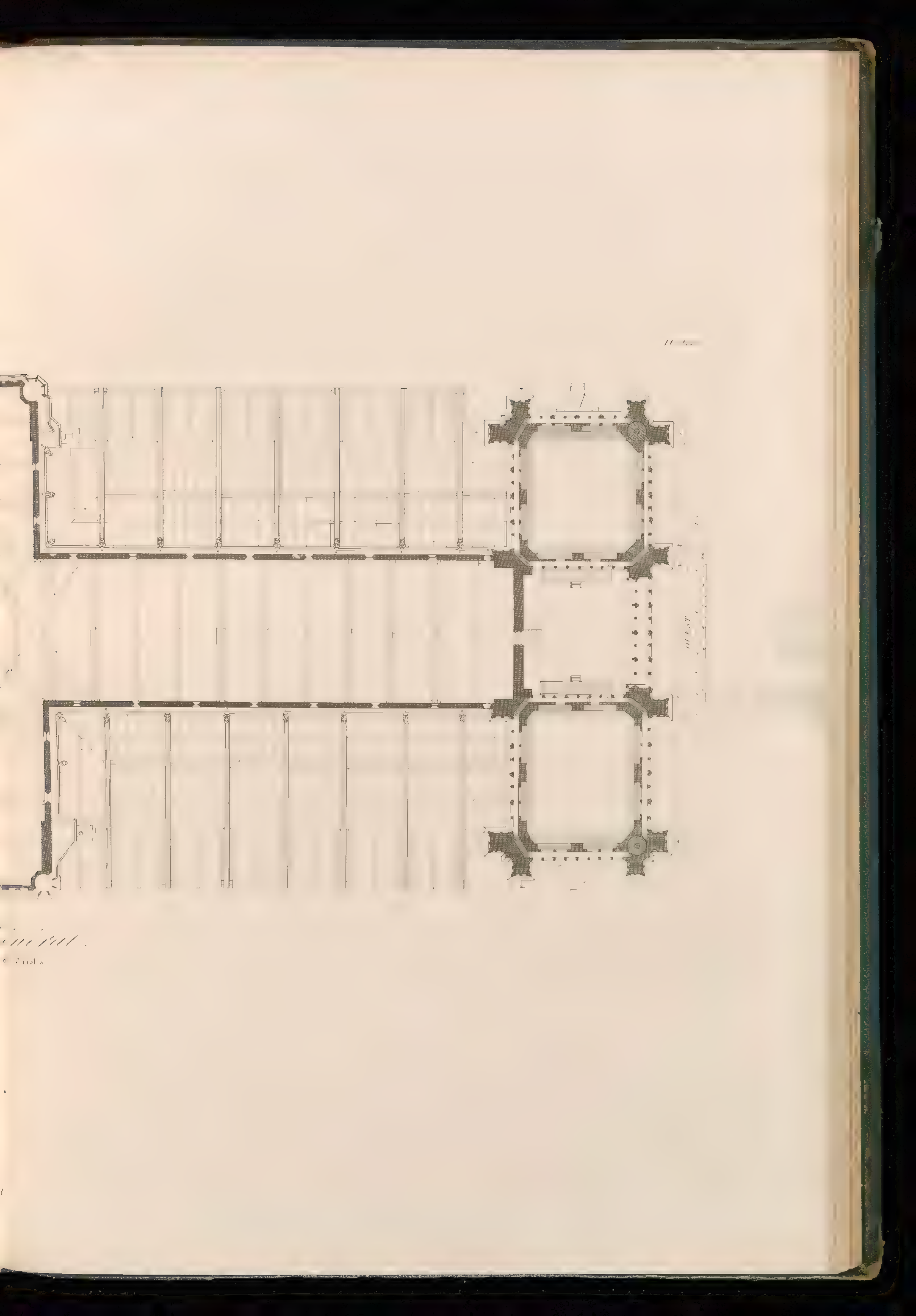

SUD
NORD
Plan

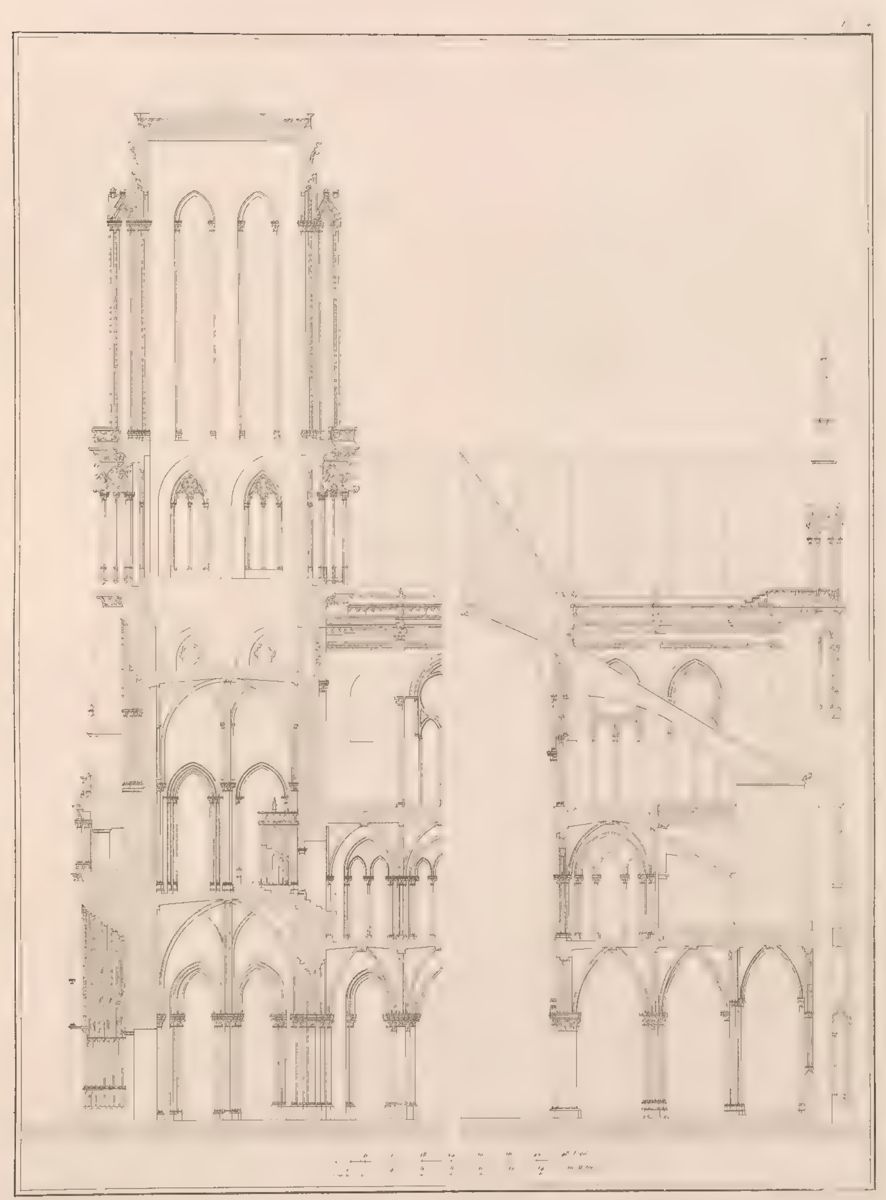




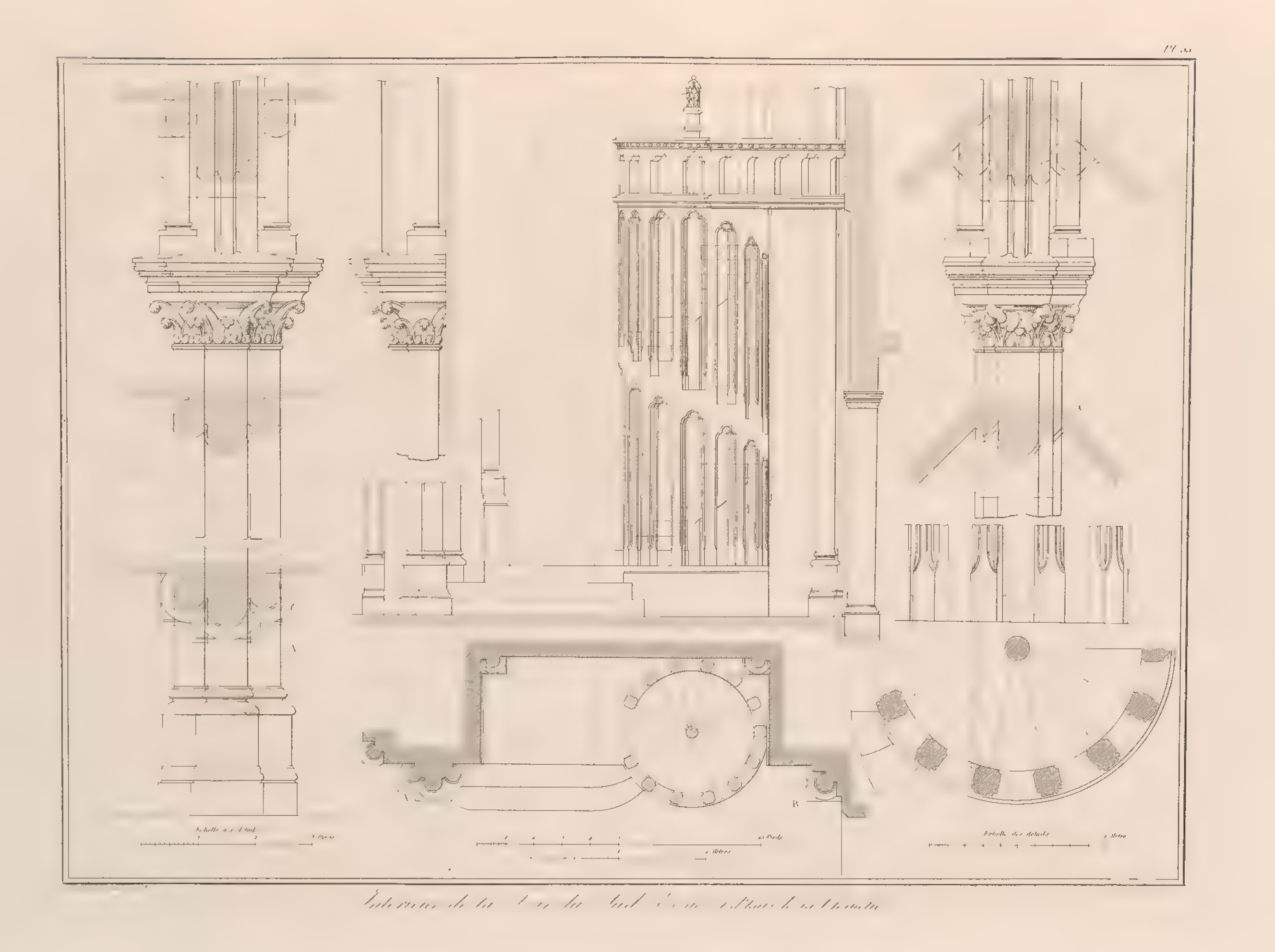
...énéral.

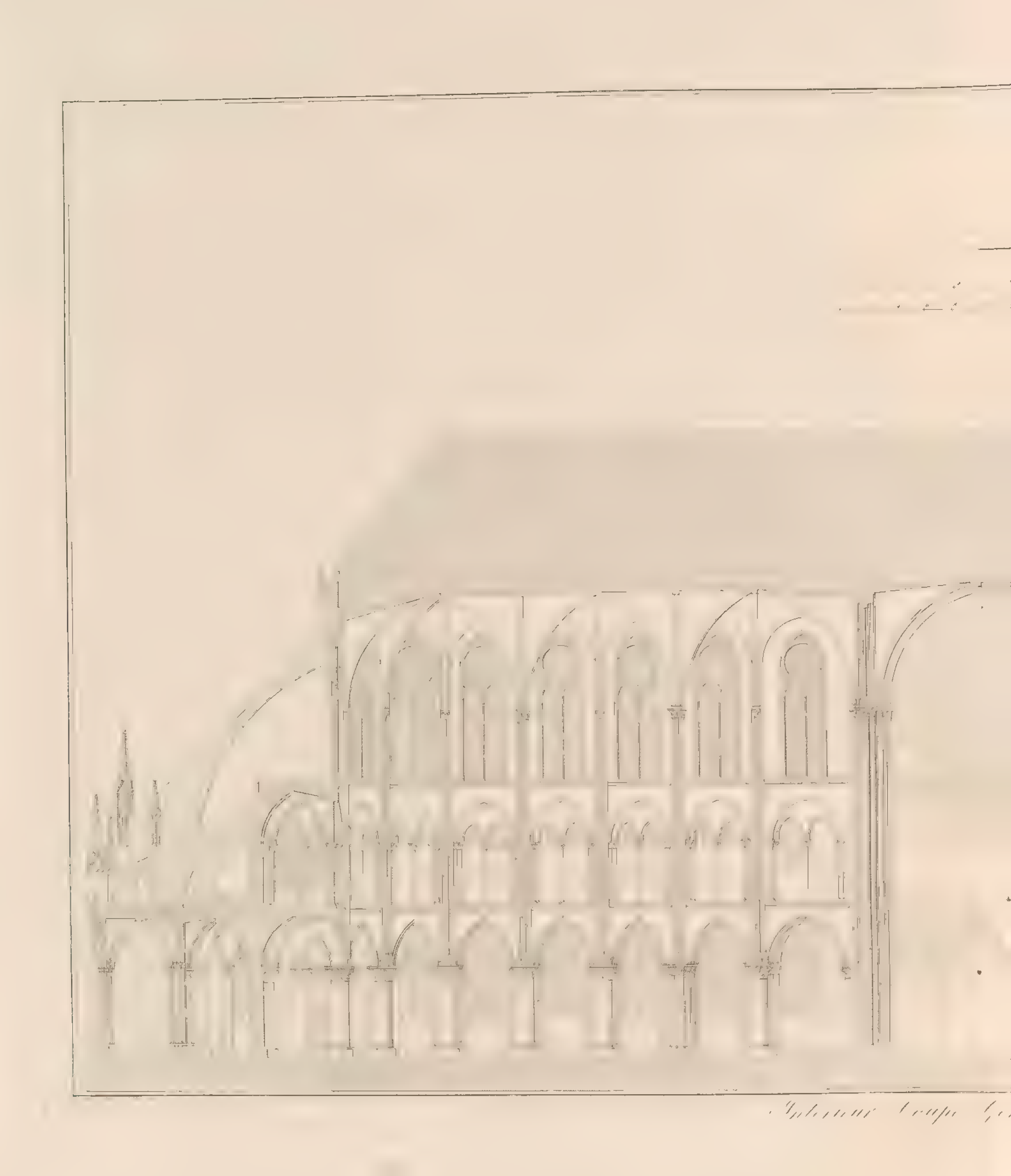

SUD
NORD



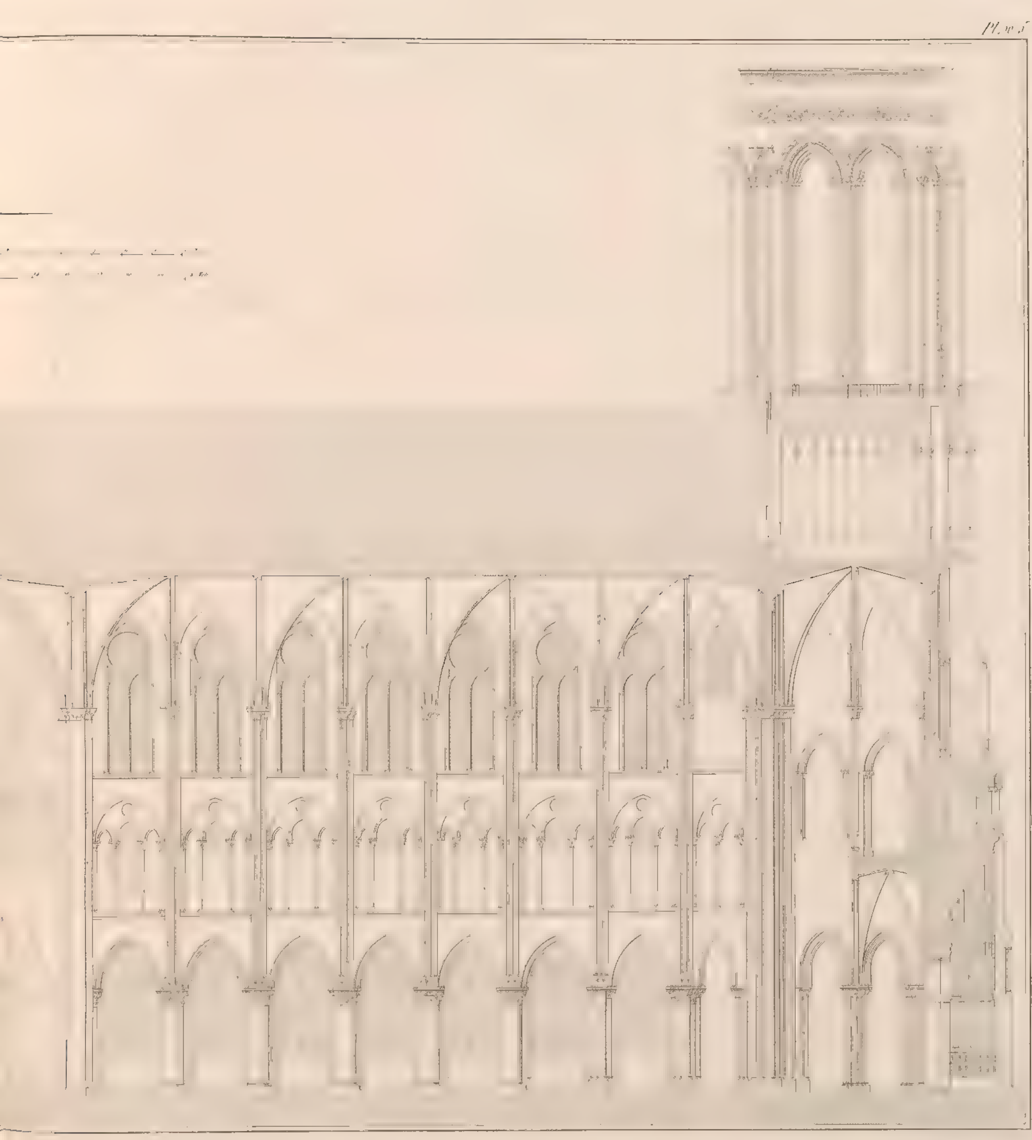


Intérieur et Extérieur.

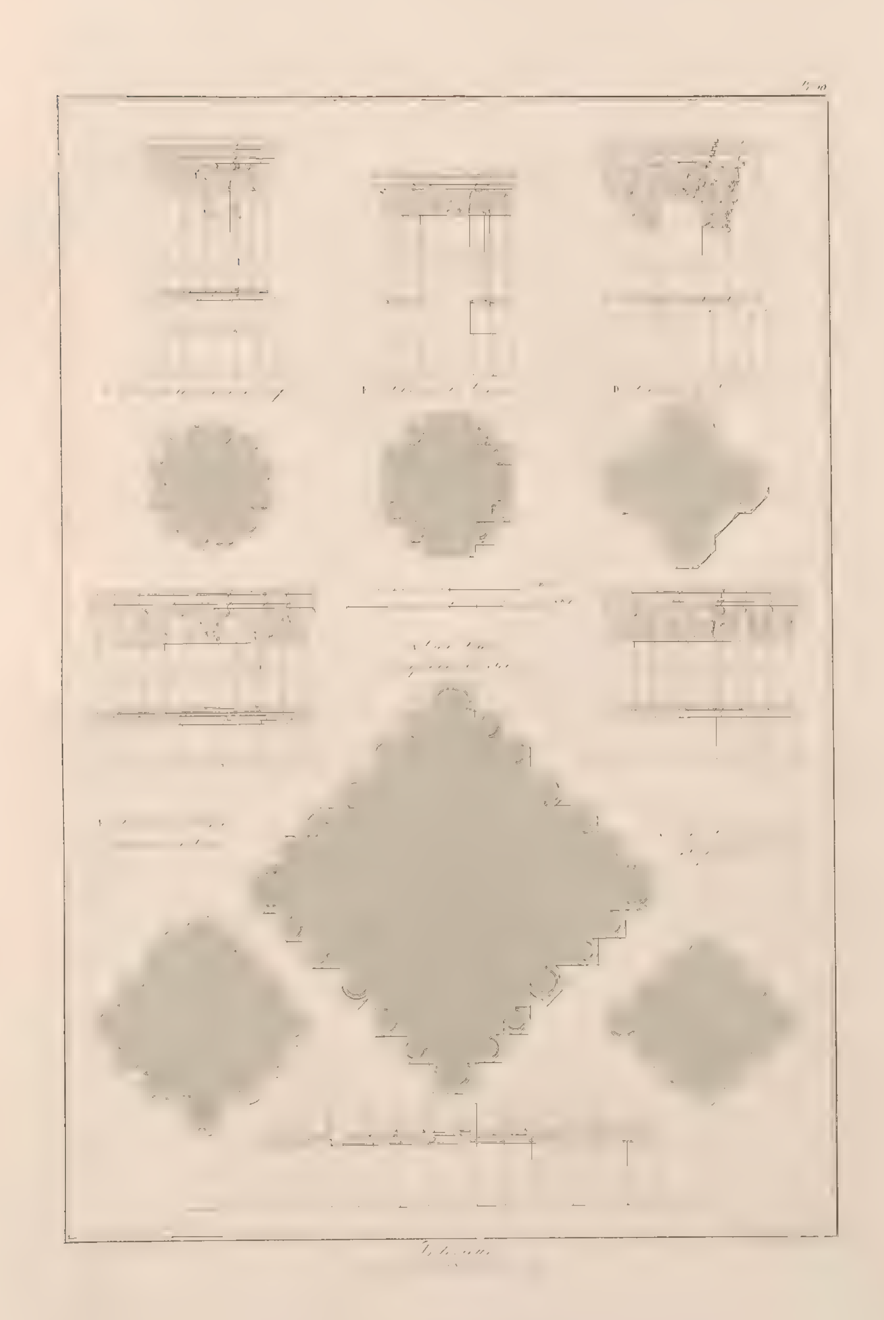


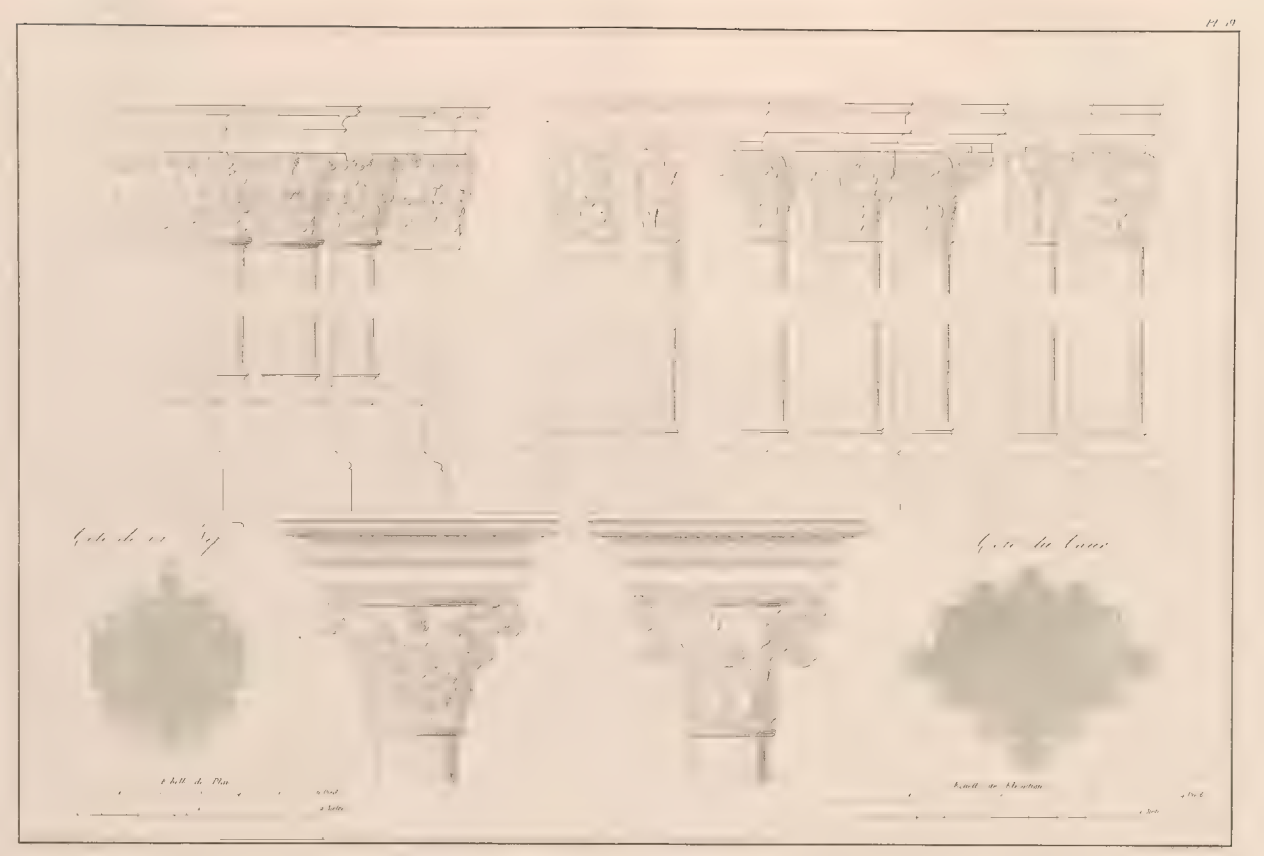


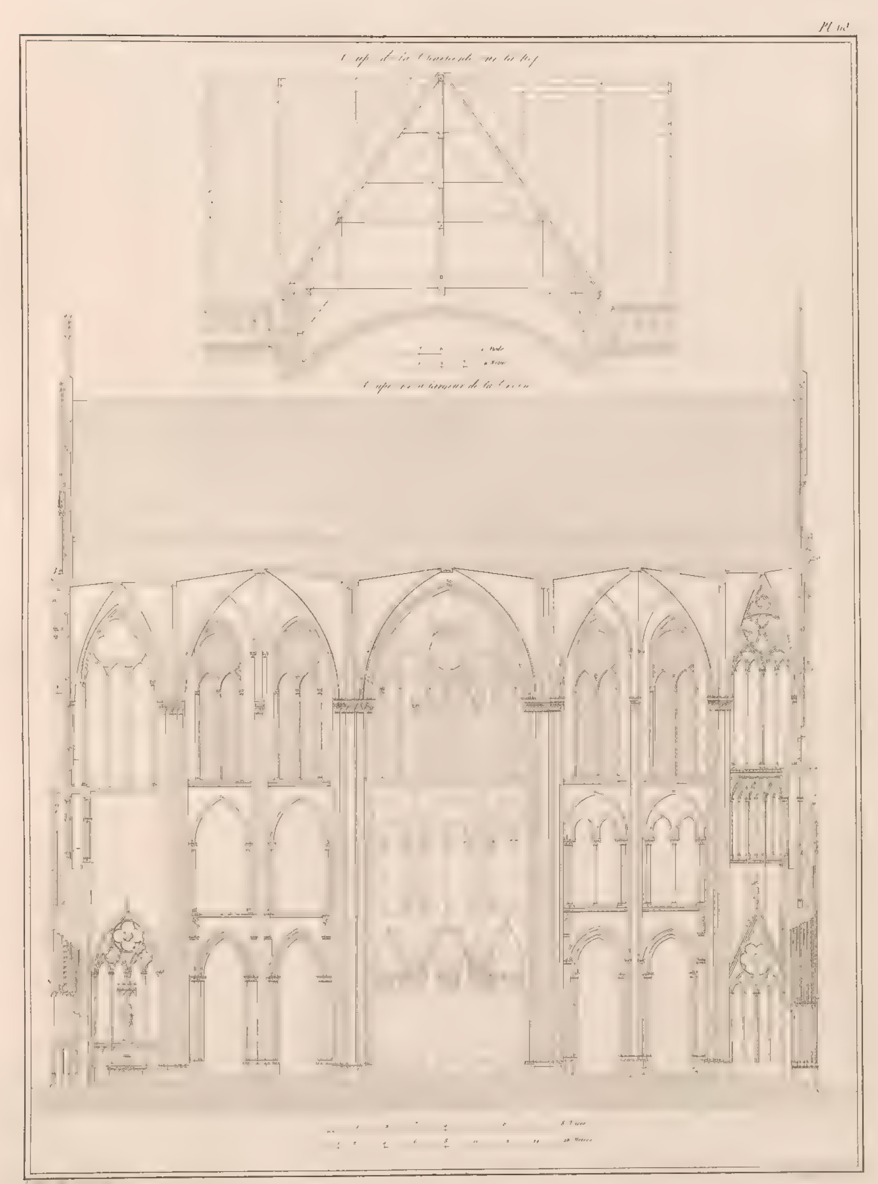
Intérieur Coupe Lo



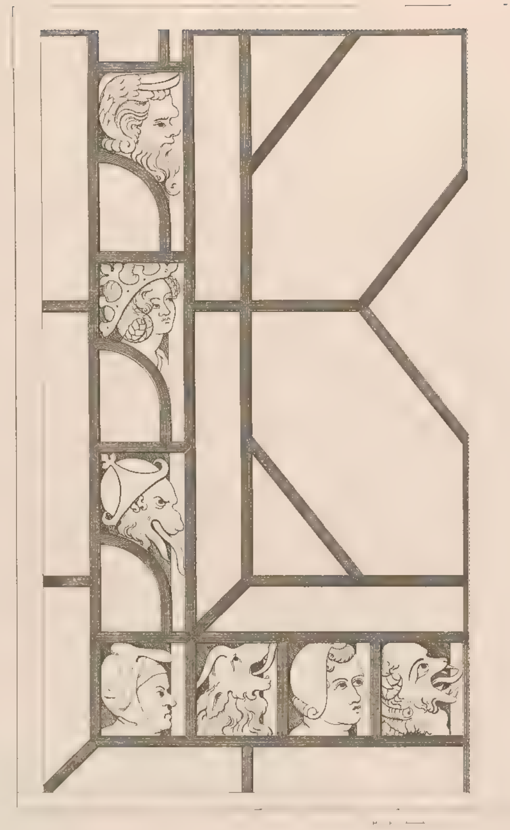
nérale sur la longueur.

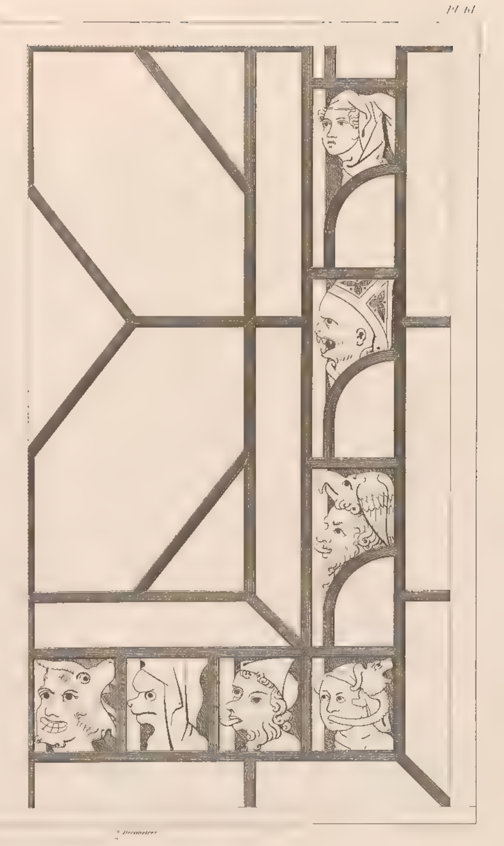






Intérieur

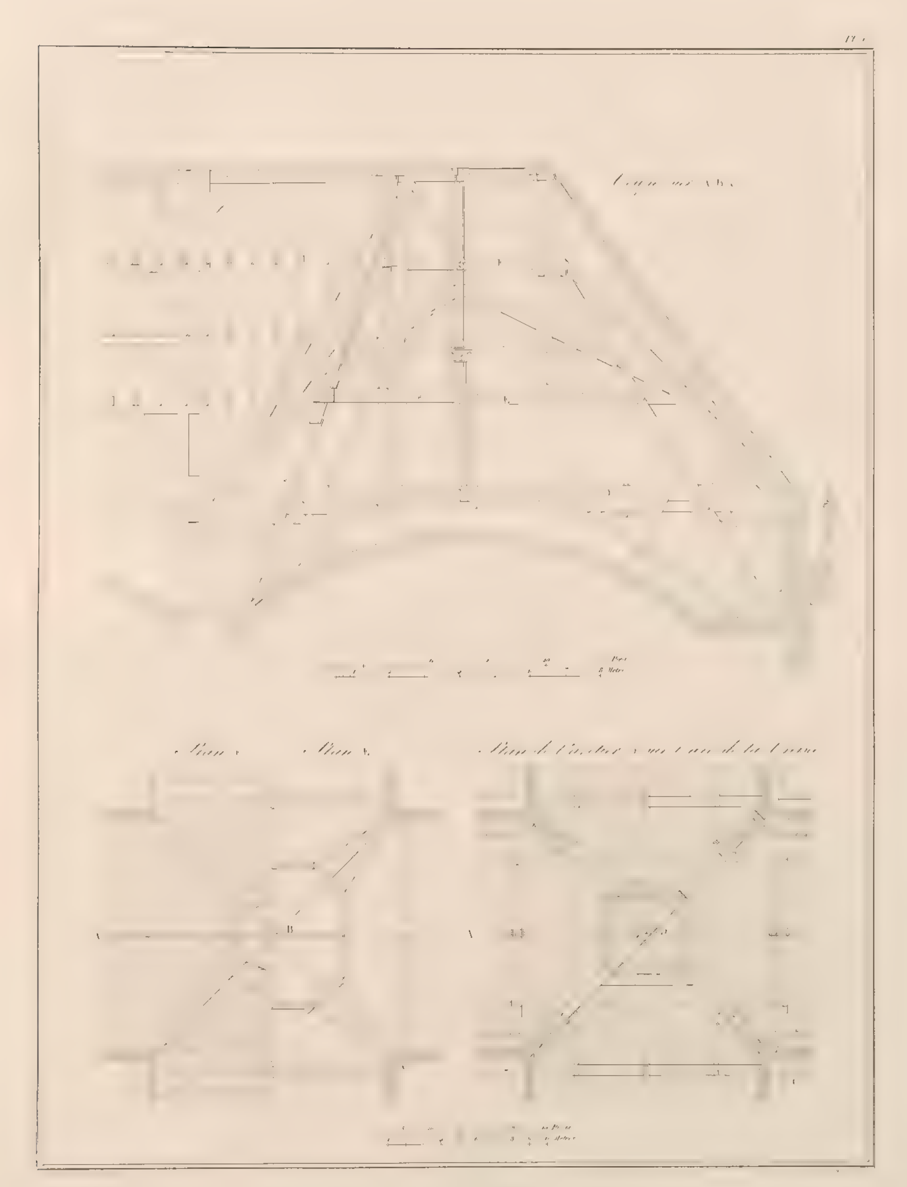




2 Décimètres

Intérieur

[illegible] des vitraux [illegible] côté du Nord





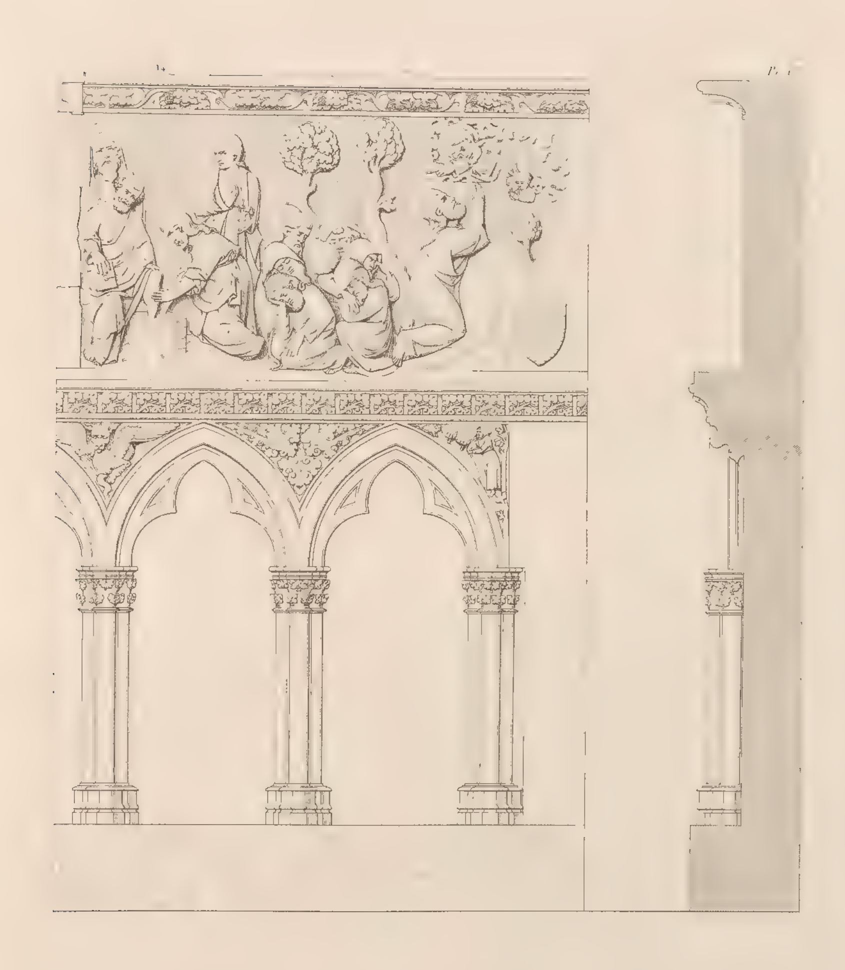
3. – Reliefs du

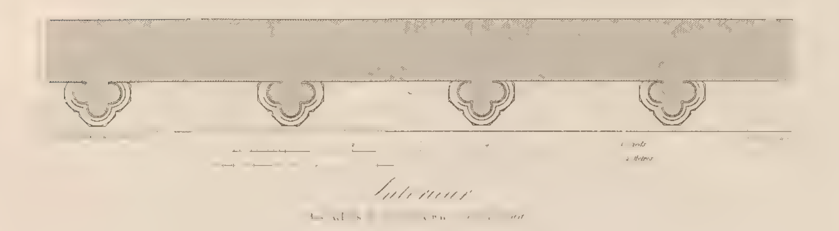


…lerieur
…dutour (côté du Nord



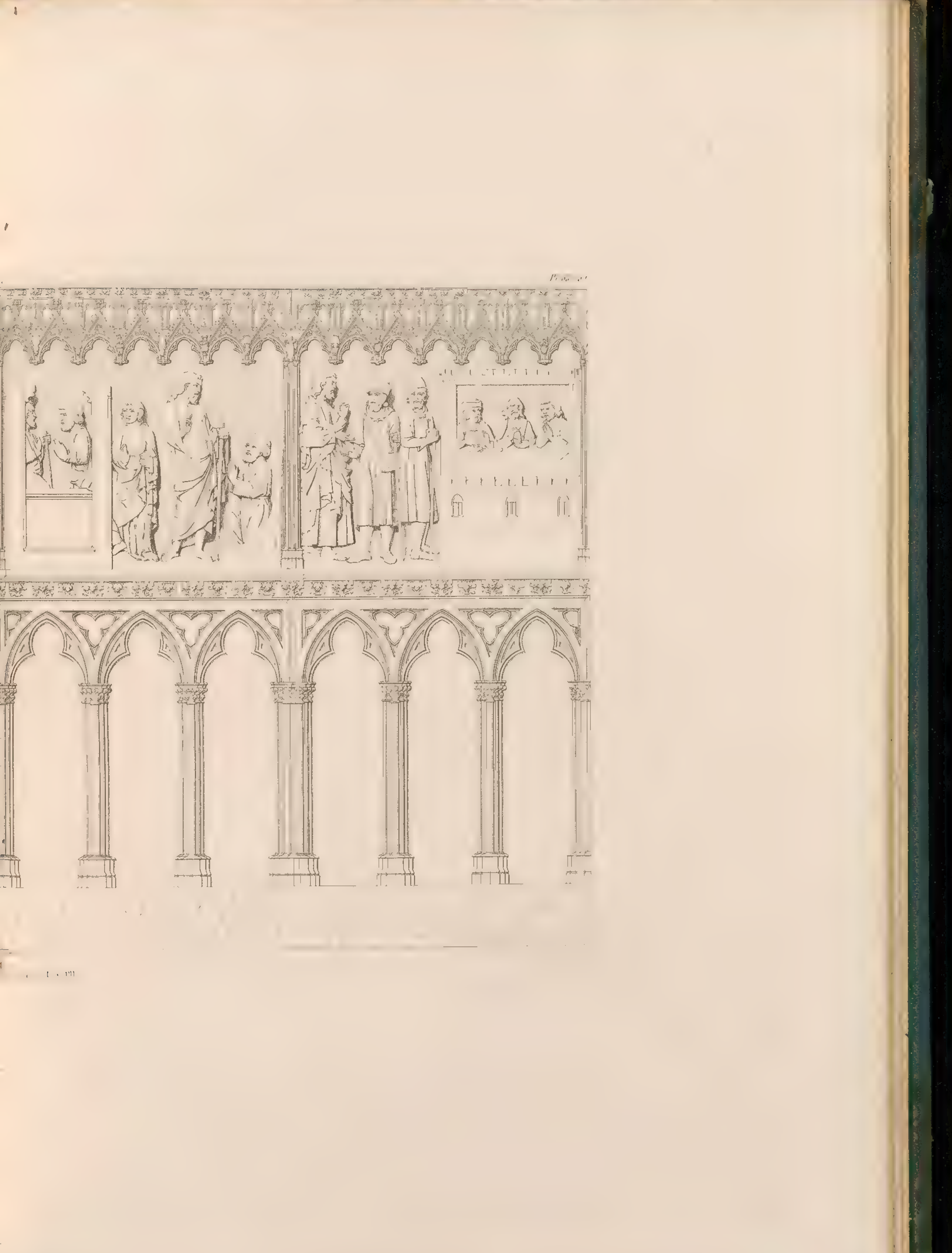


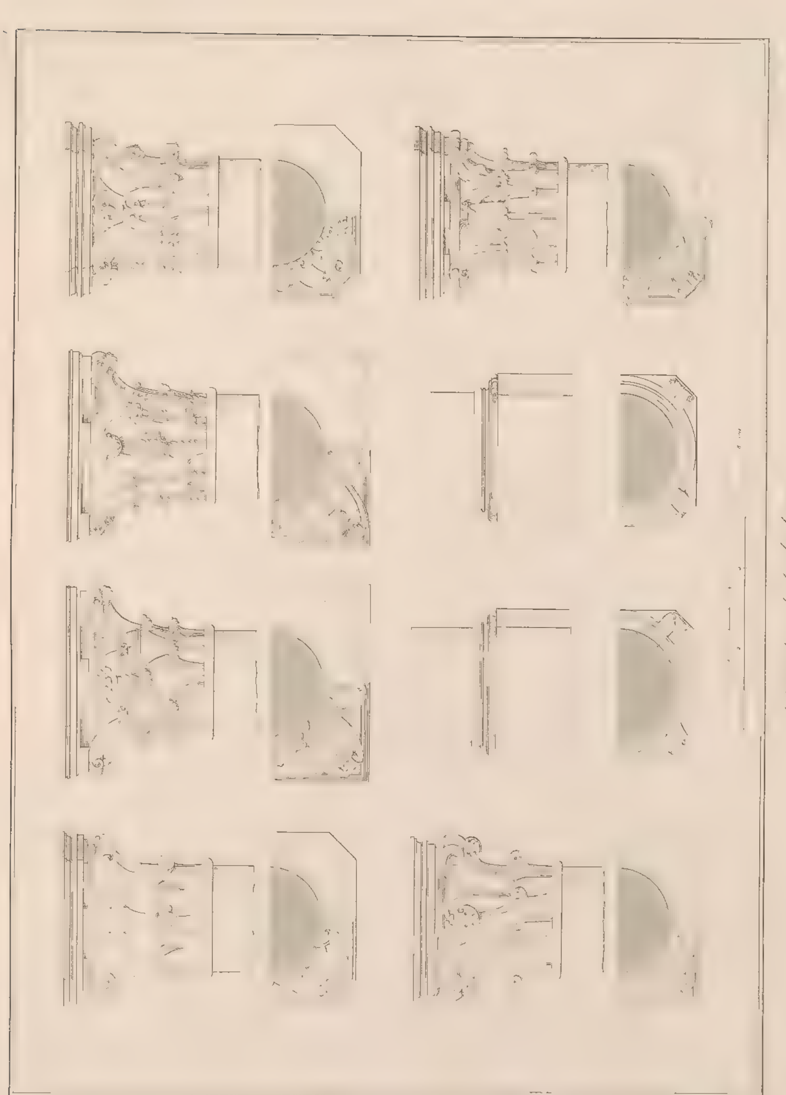


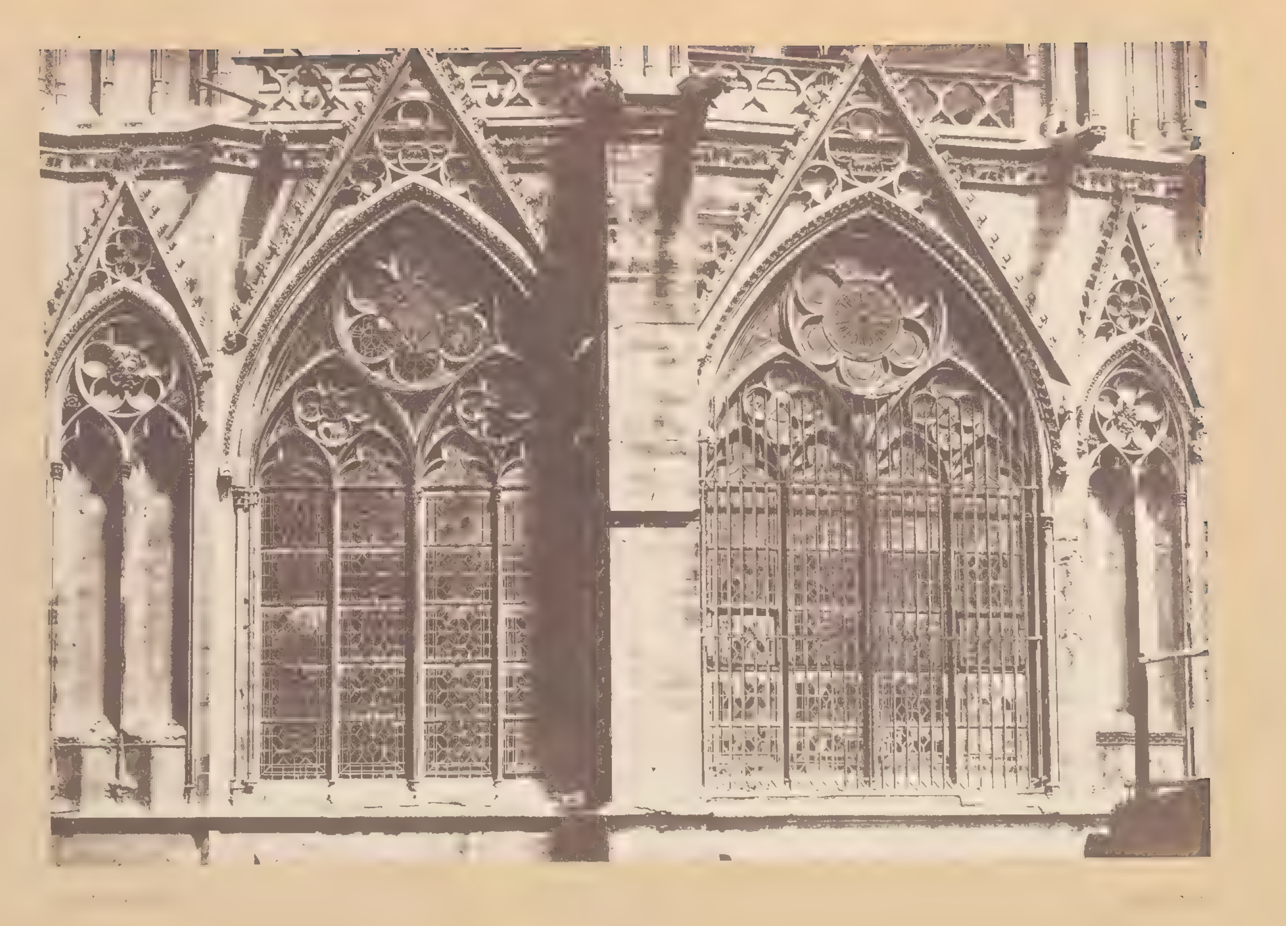


Interieur

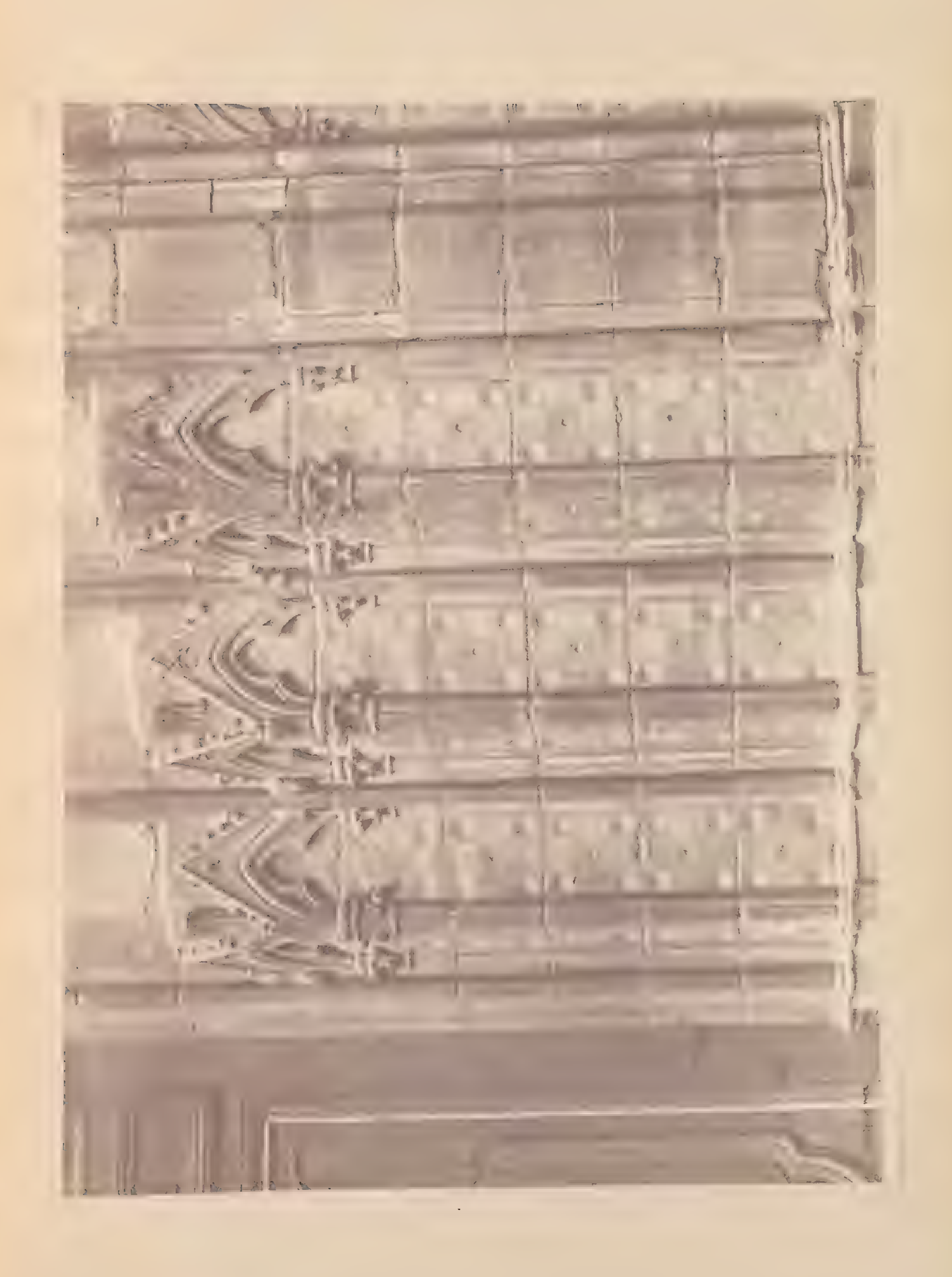




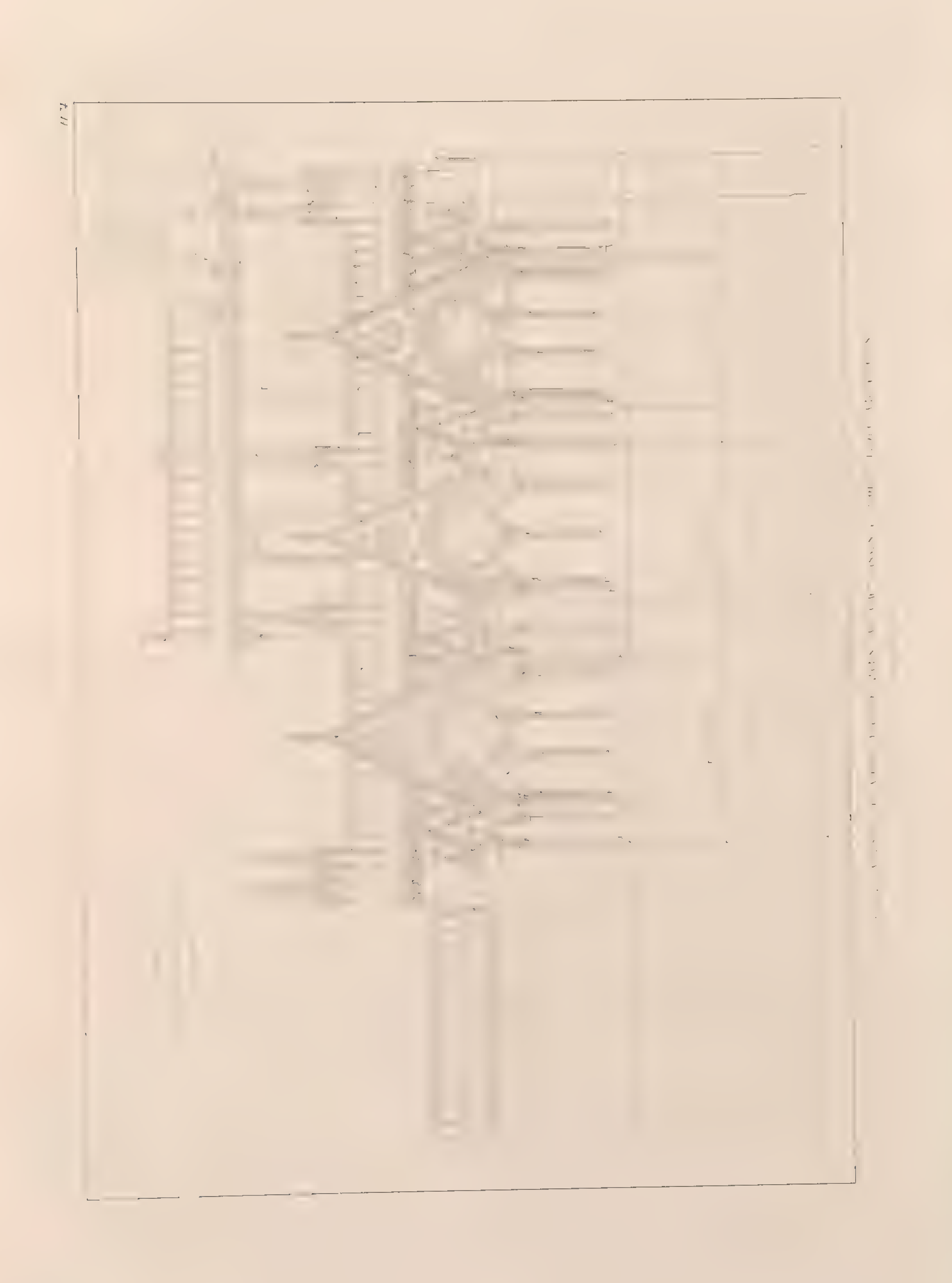




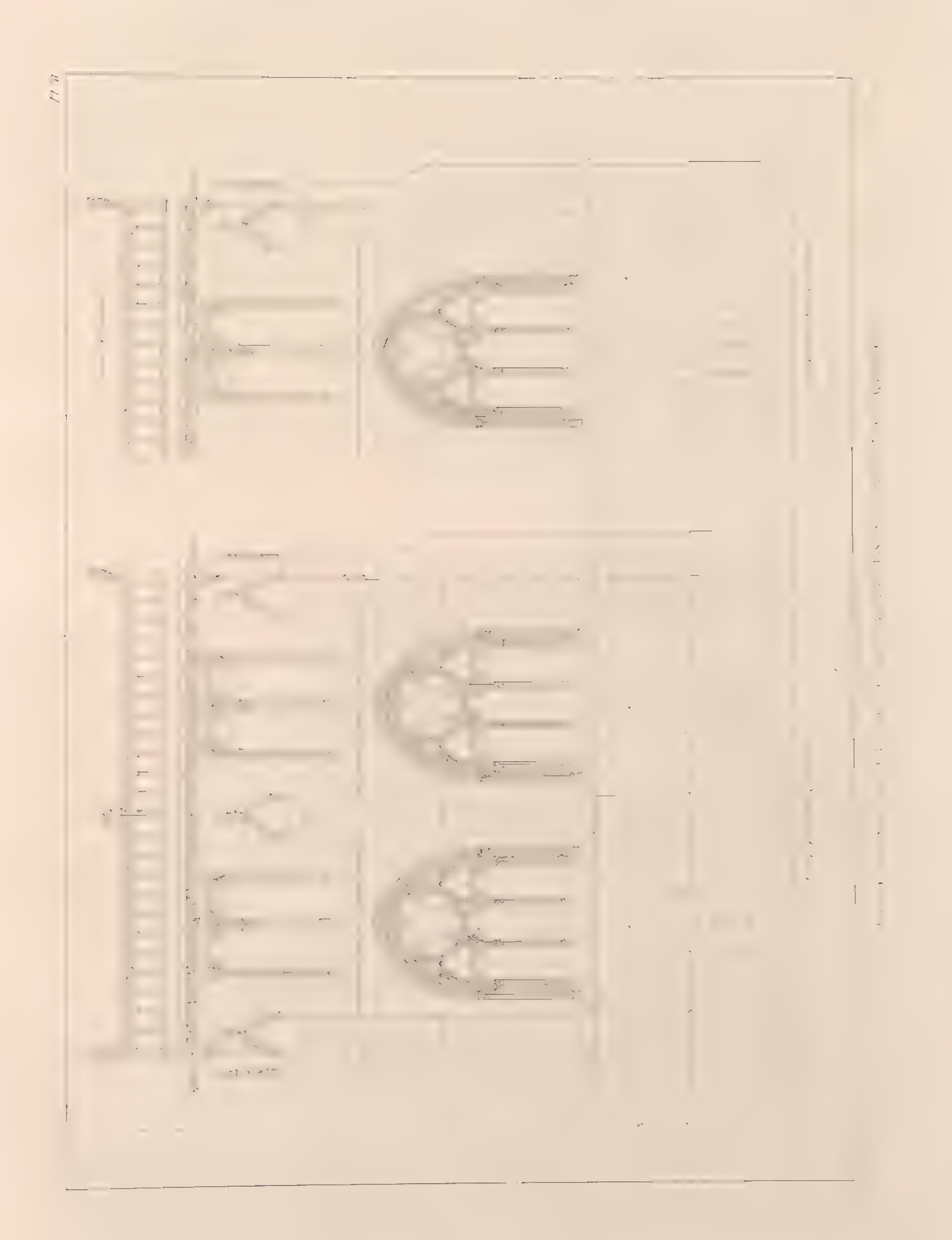
FENÊTRES LATÉRALES DU BAS CÔTÉ







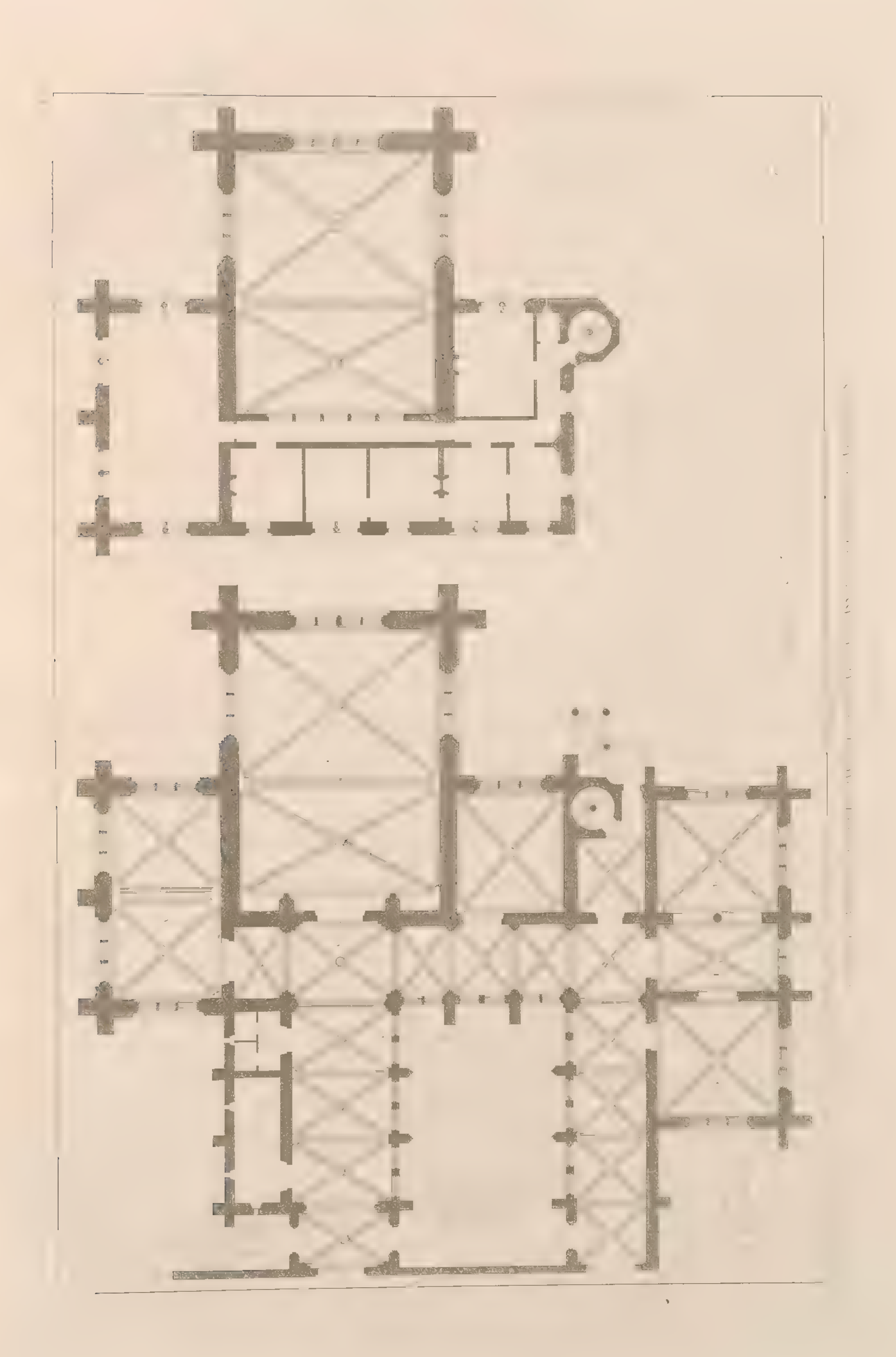


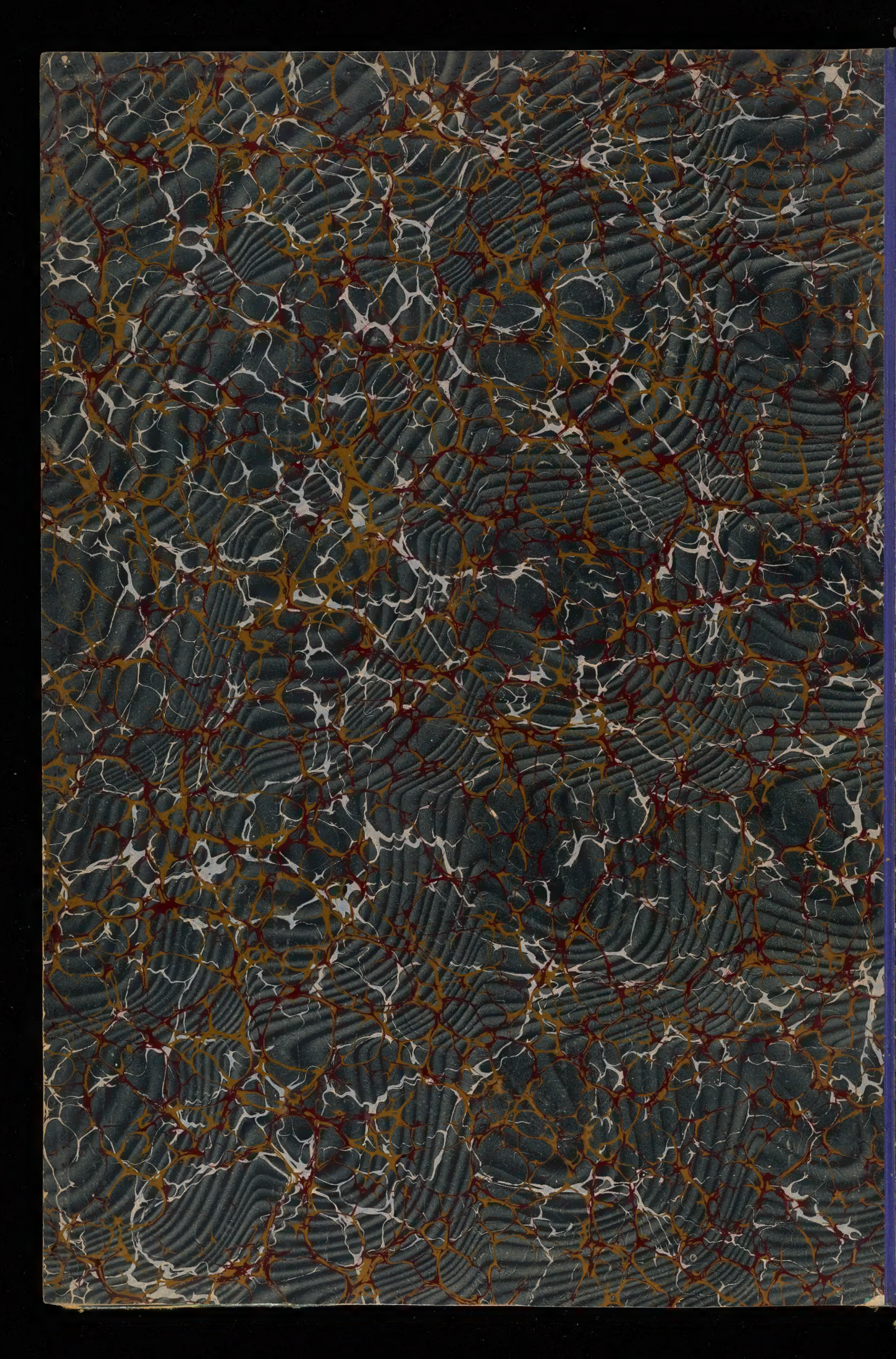


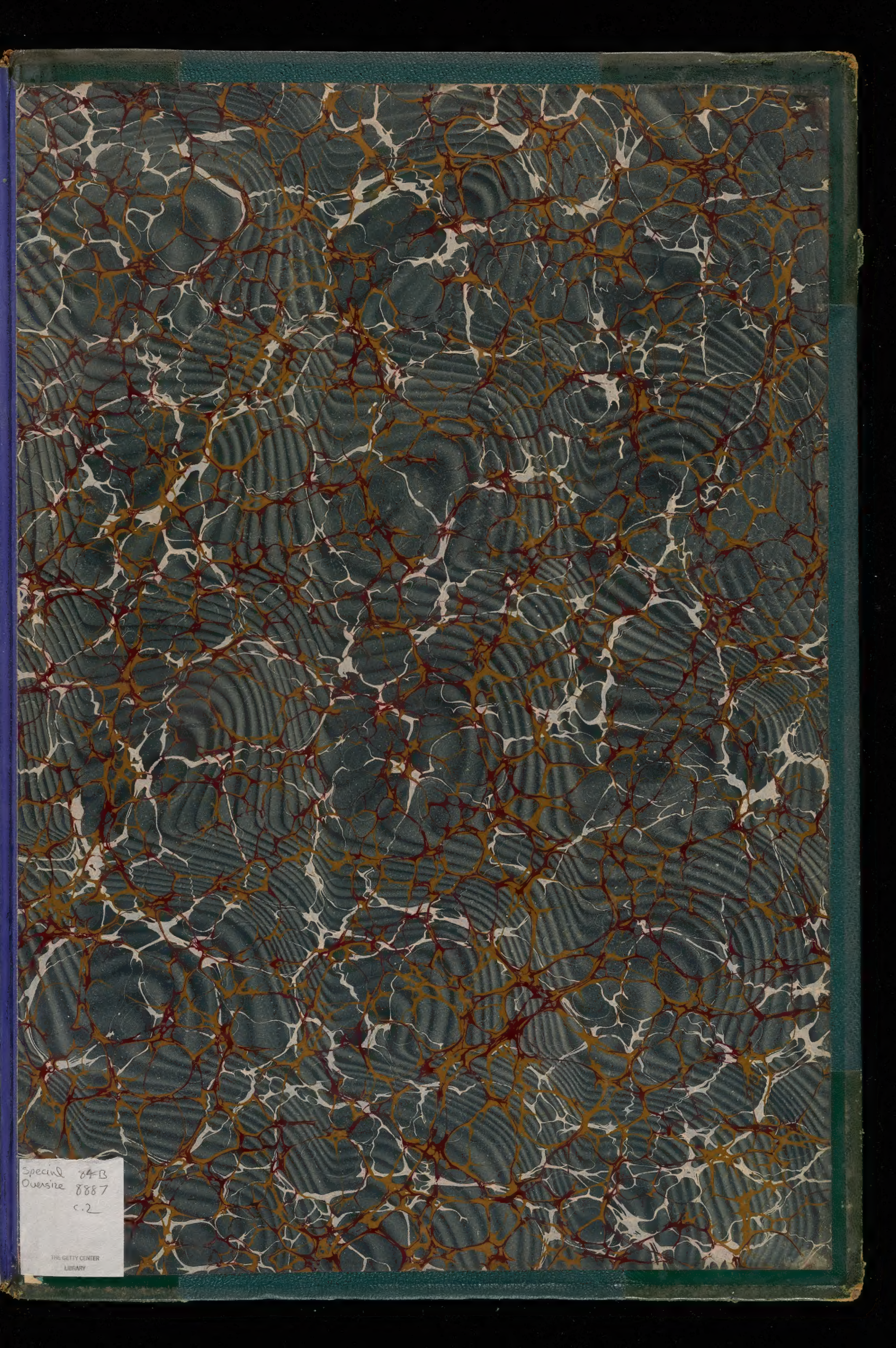











Special 84-B
Oversize 8887
c.2
THE GETTY CENTER
LIBRARY

